

DOUTORAMENTO EM DESIGN

A COMUNICAÇÃO VISUAL E GRÁFICA COMO UMA CHAVE DE LEITURA DA IDENTIDADE NACIONAL PORTUGUESA NO SÉCULO XIX

Dulce **Helena** Amorim de Campos **Ladeiro**

ORIENTADORES

Doutor Fernando José Carneiro Moreira da Silva
Professor Catedrático da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Doutor Rui Miguel Ferreira Roda
Professor Visitante do Politecnico di Milano

CONSTITUIÇÃO DO JÚRI

PRESIDENTE

Doutora Rita Assoreira Almendra
Professora Associada com Agregação da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

VOGAIS

Doutor Fernando José Carneiro Moreira da Silva
Professor Catedrático da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Doutora Maria Helena Duarte Souto Nunes
Professora Associada do Instituto de Arte, Design e Empresa - Universidade Europeia

Doutor José Manuel da Silva Bártolo
Professor Coordenador com Agregação da Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos

Doutor Jorge Luís Firmino Nunes
Professor Auxiliar da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Doutora Elisabete de Jesus Rosado Rolo
Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de doutor em Design
DOCUMENTO DEFINITIVO DEZEMBRO 2017



FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA



DOUTORAMENTO EM DESIGN

A COMUNICAÇÃO VISUAL E GRÁFICA COMO UMA CHAVE DE LEITURA DA IDENTIDADE NACIONAL PORTUGUESA NO SÉCULO XIX

Dulce **Helena** Amorim de Campos **Ladeiro**

ORIENTADORES

Doutor Fernando José Carneiro Moreira da Silva
Professor Catedrático da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Doutor Rui Miguel Ferreira Roda
Professor Visitante do Politecnico di Milano

CONSTITUIÇÃO DO JÚRI

PRESIDENTE

Doutora Rita Assoreira Almendra
Professora Associada com Agregação da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

VOGAIS

Doutor Fernando José Carneiro Moreira da Silva
Professor Catedrático da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

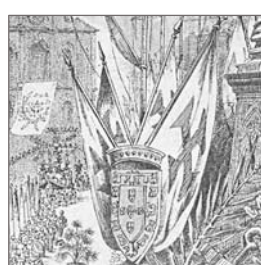
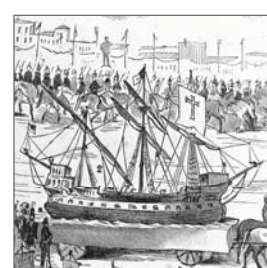
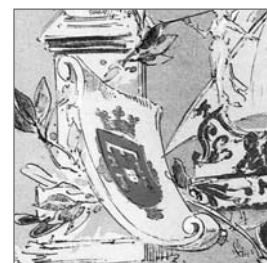
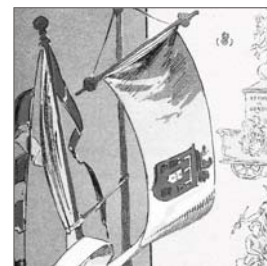
Doutora Maria Helena Duarte Souto Nunes
Professora Associada do Instituto de Arte, Design e Empresa - Universidade Europeia

Doutor José Manuel da Silva Bártolo
Professor Coordenador com Agregação da Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos

Doutor Jorge Luís Firmino Nunes
Professor Auxiliar da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Doutora Elisabete de Jesus Rosado Rolo
Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de doutor em Design
DOCUMENTO DEFINITIVO DEZEMBRO 2017



RESUMO | PALAVRAS CHAVE

O século XIX é considerado por muitos teóricos um período de expansão de ideologias nacionalistas por toda a Europa que acabariam por originar os atuais estados-nação. Esta conjuntura decorre essencialmente da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, as quais produziram alterações políticas, económicas e sociais tais, que viriam a modificar radicalmente as estruturas dos antigos países, alterando a relação que os indivíduos tinham para com a sua pátria: em vez de uma sociedade organizada à volta de Estados dinásticos, a sociedade passou a ser organizada à volta de um Estado, cujos representantes políticos passaram a ser eleitos pelos cidadãos. Em Portugal este fenómeno desenvolve-se após a revolução liberal de 1820. Em 1822 foi instituída uma Monarquia Constitucional e finalmente em 1834 o liberalismo triunfou.

A nova conceção do mundo carecia de novos modos de representação, novas formas expressivas de comunicação e os intelectuais oitocentistas consideravam-se os mais bem preparados para realizar esta transformação. Utilizaram para isso todos os meios artísticos e todas as suas possibilidades criativas para construir uma nova narrativa da nação em toda a sua especificidade concreta que depois ensinaram e difundiram no sentido de alcançar uma consciência nacional mais alargada.

Este projeto de investigação tem como tópico investigativo perceber como é que a comunicação visual da imprensa ilustrada se relacionou com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa durante o século XIX em Portugal. Mais concretamente pretendeu-se explorar e descrever a função que a comunicação visual dos periódicos ilustrados teve, enquanto ferramenta projetual na instrução, difusão e fixação, de elementos gráficos e símbolos de identidade nacional portuguesa durante o período assinalado.

Neste sentido a investigação definiu-se a partir de uma hipótese e configurou-se num estudo exploratório e descritivo com a utilização de uma metodologia não intervencionista de base predominantemente qualitativa com o recurso ao método de estudo de caso múltiplo. O objeto de estudo foi circunscrito a uma amostra de três casos, que são três periódicos ilustrados portugueses dentro do arco temporal predeterminado: *O Panorama* (1837-1868), o *Archivo Pittoresco* (1857-1868), e *O Occidente* (1877-1915). Os três periódicos ilustrados, foram analisados individualmente em função de quatro proposições elaboradas especificamente para direcionar a atenção para aquilo que se pretendia examinar em relação à problemática da tese.

Acreditamos que esta investigação vai ajudar a compreender a comunicação visual da imprensa ilustrada do século XIX, enquanto ferramenta projetual, que ao longo do século foi destacando, organizando e difundindo as narrativas imagéticas e os símbolos mais representativos da nação portuguesa. Esperamos com este estudo contribuir para criar uma maior consciência do valor e importância da cultura simbólica da Identidade Nacional Portuguesa no âmbito do projeto perante um mundo cada vez mais globalizado.

Palavras-chave

Comunicação Visual; Simbólica da Identidade Nacional Portuguesa; Cultura Visual; Imprensa Ilustrada portuguesa séc. XIX.

ABSTRACT | KEYWORDS

The 19th century is considered by many theoretics as a period of expansion of nationalist ideologies across Europe, which eventually gave rise to the present nation-states. These circumstances were essentially a result of the French Revolution and the Industrial Revolution, which led to political, economic and social changes that were to radically alter the structures of the old countries, changing the relationship between the individuals and their homelands: instead of being organized around dynastic States, society came to be organized around a State whose political representatives were elected by the citizens. In Portugal this phenomenon emerged after the liberal revolution in 1820. In 1822 a Constitutional Monarchy was instituted and finally in 1834 the liberalism triumphed.

This new conception of the world demanded new methods of representation, new expressive forms of communication and the 19th-century intellectuals considered themselves best prepared to accomplish this transformation. In order to do that, they used all the available artistic means and creative possibilities to build a new narrative of the nation in all its objective specificity, which was subsequently taught and disseminated in order to achieve a broader national awareness.

This research project is focused on understanding the relationship between the visual communication of the illustrated press and the narratives of cultural nationalism and national identity in 19th-century Portugal. More specifically, we aimed at exploring and describing the role played by visual communication in illustrated periodicals as a design-related tool for the instruction, dissemination and consolidation of graphic elements and symbols of the Portuguese national identity during the aforementioned period.

In this regard, the research work was defined based on a hypothesis and developed as an exploratory and descriptive study conducted using a non-interventionist methodology with a predominantly qualitative perspective approached with the multiple case study method. The object of study was limited to a sample of three cases corresponding to three illustrated periodicals published during the predefined timeframe: *O Panorama* (1837-1868), *o Archivo Pittoresco* (1857-1868) and *O Occidente* (1877-1915). These three illustrated periodicals were analysed individually according to four propositions drawn up specifically to direct our attention to what we intended to examine within the scope of the topic of the thesis.

We believe that this research work will contribute for the understanding of the visual communication of the 19th-century illustrated press as a design tool that, throughout the century, highlighted, organized and disseminated the imagetic narratives and the most representative symbols of the Portuguese nation. With this study, we hope to contribute to create a greater awareness of the value and importance of the symbolic culture of the Portuguese National Identity within the scope of design in an increasingly globalized world.

Keywords

Visual Communication; Portuguese National Identity Symbols; Visual Culture; 19th-Century Portuguese Illustrated Press.

Esta tese de doutoramento foi apoiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior do Estado Português através de uma bolsa de investigação com a referência: SFRH/BD/88755/2012.

DEDICATÓRIA

Para os meus pais e para o meu filho Rafael

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar aos meus orientadores por terem aceitado orientar esta tese e pela exigência, rigor científico e disponibilidade com que me acompanharam. Ao Prof. Doutor Fernando Moreira da Silva pela confiança que em mim depositou desde o início, pelo seu pragmatismo, atitude motivadora, e valiosos ensinamentos em momentos de decisão. Ao Prof. Doutor Rui Roda pela sua dedicação, empenho, e entusiasmo perante as mudanças de rumo. Aos dois pela grande amizade de longa data.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) pela Bolsa Individual de Doutoramento.

Ao meu pai pela revisão atenta do texto e pela constante generosidade e apoio no meu projeto.

À minha mãe pelas conversas e paciência com que me ouviu e aceitou as minhas longas ausências. Ao meu irmão pelos convites sistemáticos para eu expor os meus argumentos em conferências e aulas abertas nas universidades onde leciona. Especialmente ao meu filho Rafael que me apoiou em tudo desde o primeiro até ao último instante.

Aos Designers José Brandão e Henrique Cayatte, ao Prof. Doutor José Marcelino e ao Prof. Doutor Carlos Duarte pelas cartas de recomendação aquando da minha candidatura à bolsa da FCT.

Ao Designer Henrique Cayatte pela longa e proveitosa conversa no início deste percurso de investigação e ao Designer José Brandão pelas oportunas sugestões também na fase inicial desta investigação.

À Prof. Doutora Leonor Ferrão pelos seus preciosos conselhos num momento crucial de decisão.

À Prof. Doutora Paula Baptista Santos pela minuciosa revisão bibliográfica e à Prof. Doutora Ana Sofia Cardoso pelo suporte na organização final do documento.

Aos Funcionários da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) pelo apoio imprescindível na consulta e digitalização de documentos e dos jornais periódicos do século XIX.

À Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa (FAUL) por me possibilitar o contexto científico necessário para a realização deste projeto, e ao Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD) pelo apoio na sua disseminação.

Às minhas colegas de doutoramento pelo entusiasmo, motivação, apoio, e pelas boas amizades que se iniciaram, Vivian Reimers, Teresa Serpa, Joana Francisco e Rute Gomes.

À minha amiga Prof. Doutora Carla Costa que me incentivou e ajudou em momentos chave a ultrapassar difíceis obstáculos e à Prof. Doutora Emília Ferreira pelas longas conversas sobre o meu tema e especialmente pelo convite para eu expor o meu projeto e falar sobre ele num ciclo de tertúlias por ela organizado na Casa da Cerca, em Almada.

Finalmente aos meus amigos de longa data pela paciência com que ouviram as minhas dúvidas e incertezas e pela tolerância com que suportaram as minhas extensas ausências.

SUMÁRIO

1.º CAPÍTULO	1
Introdução	1
<hr/>	
1.ª PARTE	21
Enquadramento Teórico e Reflexão Conceptual	21
2.º CAPÍTULO	23
A Ciência da Psicologia da Forma e a Comunicação Visual e Gráfica como Produção de Significados	23
3.º CAPÍTULO	65
O Universo Simbólico	65
do Ser Humano	65
4.º CAPÍTULO	127
Ideia de Nação, Estado, Identidade Nacional e Nacionalismo	127
5.º CAPÍTULO	147
Narrativas do Nacionalismo Cultural e da Identidade Nacional em Portugal durante o Século XIX	147
<hr/>	
2.ª PARTE	205
Análise Crítica de Produção Gráfica Portuguesa no Séc. XIX: Três Casos de Estudo	205
6.º CAPÍTULO	207
Os Três Casos de Estudo e a sua Articulação com	207
o Século XIX	207
7.º CAPÍTULO	267
A Força dos Modelos Ingleses	267
8.º CAPÍTULO	309
Comunicação Visual	309
Elementos Gráficos e Materiais de Impressão Tipográfica de Produção Nacional	309
9.º CAPÍTULO	367
A Imagem em Gravura de Madeira: uma Iconografia de Cariz Patriótico .	367
10.º CAPÍTULO	443
Símbolos e Ícones: Representações Gráficas da Identidade Nacional Portuguesa	443
11.º CAPÍTULO	521
Conclusões e Recomendações	521
BIBLIOGRAFIA	535

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

APA - American Psychological Association

BLX - Bibliotecas Municipais de Lisboa

BN - Biblioteca Nacional do Brasil

BND - Biblioteca Nacional Digital

BNE - Biblioteca Nacional de España

BnF - Bibliothèque Nationale de France

BNP - Biblioteca Nacional de Portugal

BSB - Bayerische Staatsbibliothek

ca. - cerca

CIAUD - Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design

Ed. - editor

Eds. - editores

FAUL - Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia

Fig. - Figura

Fig(s). - Figuras

HML - Hemeroteca Municipal de Lisboa

MDZ - Munich Digitization Center

MID - Movimento Internacional de Design

n.º - número

s. d. - sem data

p. - página

pp. - páginas

TLA - Tradução Livre da Autora

TT - Arquivo Nacional Torre do Tombo

Vol. - Volume

ÍNDICE GERAL

RESUMO PALAVRAS CHAVE.....	i
ABSTRACT KEYWORDS	iii
DEDICATÓRIA	vii
AGRADECIMENTOS.....	ix
SUMÁRIO	xi
ÍNDICE DE ABREVIATURAS	xiii
ÍNDICE GERAL.....	xv
ÍNDICE DE FIGURAS	xxi
ÍNDICE DE QUADROS	xxvii
 1.º CAPÍTULO	 1
Introdução	1
1.1. Enquadramento Geral	3
1.2. Questões da Investigação	8
1.3. Hipótese	9
1.4. Objetivos	9
1.5. Metodologia Organograma	10
1.6. Estrutura de tese	17
Referências Bibliográficas	19
 1.ª PARTE	 21
Enquadramento Teórico e Reflexão Conceptual	21
 2.º CAPÍTULO	 23
A Ciência da Psicologia da Forma e a Comunicação Visual e Gráfica como Produção de Significados	23
2.0. Nota introdutória	25
2.1. Comunicação visual e perceção visual — a visão	27
2.1.1. Perceção visual e a ciência da psicologia da forma	28
2.1.2. A <i>Gestalt</i> — introdução aos princípios teóricos.....	31
2.1.3. A ciência da psicologia da forma e a composição gráfica de jornais	39
2.2. Comunicação visual e a produção gráfica	44
2.2.1. Seis funções principais da produção gráfica na sociedade	45
2.2.2. A produção gráfica e a Cultura	53
2.3. Síntese do capítulo	59
Referências Bibliográficas	62
 3.º CAPÍTULO	 65
O Universo Simbólico	65
do Ser Humano	65
3.0. Nota introdutória	67

3.1. Ideia de símbolo.....	71
3.2. Teorias da comunicação — relações com o campo da comunicação visual	79
3.2.1. Signos — Semiótica ou semiologia, as bases teóricas para a interpretação dos signos.....	80
3.2.2. A significação — denotação, conotação e mito.....	87
3.2.3. A significação — metáfora e metonímia	90
3.3. Símbolos e ícones da comunidade — significações	93
3.3.1. Como as imagens simbólicas se transformam em símbolos	94
3.3.2. O símbolo da cruz pela Heráldica.....	96
3.3.3. O símbolo da Cruz, forma e significado no contexto das Ordens do Templo e de Cristo no passado em Portugal	105
3.4. Síntese do capítulo	121
Referências Bibliográficas	123
4.º CAPÍTULO	127
Ideia de Nação, Estado, Identidade Nacional e Nacionalismo.....	127
4.0. Nota introdutória	129
4.1. A nação como uma construção da modernidade	130
4.2. A abordagem <i>etno-simbólica</i> na construção da nação	134
4.3. Nacionalismo cultural e identidade nacional — o caso português	137
4.4. Síntese do capítulo	142
Referências Bibliográficas	145
5.º CAPÍTULO	147
Narrativas do Nacionalismo Cultural e da Identidade Nacional em Portugal durante o Século XIX	147
5.0. Nota introdutória	149
5.1. Articulações entre Nacionalismo, Liberalismo e Romantismo.....	150
5.2. As narrativas do nacionalismo cultural na primeira metade do século XIX	155
5.2.1. Exaltação Liberalista e Heroísmo Romântico na literatura.....	157
5.2.2. A difusão dos ideais através do romance histórico e do teatro nacional	158
5.2.3. Retratos da nação — a pintura de cariz romântico na primeira metade do século: a cultura popular, a paisagem nacional e a História de Portugal	160
5.2.4. Os monumentos históricos a visão medievalista e o neomanuelino	164
5.2.5. A prática da historiografia e a identidade nacional portuguesa — a importância dos Mitos	167
5.3. Narrativas do nacionalismo cultural na segunda metade do século	171
5.3.1. As Mostras Identitárias Internacionais e o Palácio de Cristal portuense	172
5.3.2. A Geração de 70 e as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense	177
5.3.3. Zé-Povinho — símbolo-ícone nacional do anti-Herói	183

5.3.4. O impacto do nacionalismo cultural no final do século XIX e o culto dos heróis	189
5.3.5. A exaltação patriótica do final do século XIX e as comemorações cívicas.....	194
5.4. Síntese do capítulo	197
Referências Bibliográficas	201
2.ª PARTE	205
Análise Crítica de Produção Gráfica Portuguesa no Séc. XIX: Três Casos de Estudo	205
6.º CAPÍTULO	207
Os Três Casos de Estudo e a sua Articulação com o Século XIX	207
6.0. Nota introdutória	209
6.1. Apresentação dos critérios de escolha dos casos de estudo.....	209
6.2. Apresentação do protocolo de recolha de informação	210
6.3. O contexto da Imprensa periódica ilustrada em Portugal no século XIX	217
6.4. <i>O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis</i> (1837-1868) — projeto ideológico	221
6.5. <i>Archivo Pittoresco Semanario Illustrado</i> (1857-1868) — projeto ideológico...	226
6.6. <i>O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro</i> (1877-1915) — projeto ideológico.....	232
6.7. A composição gráfica e os jornais ilustrados do século XIX	238
6.8. A introdução da gravura em madeira nos jornais ilustrados do século XIX	241
6.8.1. A gravura em madeira cortada de topo — a técnica e as suas vantagens	242
6.8.2. Inglaterra e França, países pioneiros na introdução da gravura em madeira nos periódicos ilustrados do século XIX	244
6.9. Projeto gráfico d' <i>O Panorama</i> e do <i>Archivo Pittoresco</i> — formato, número de páginas e composição gráfica.....	246
6.10. Projeto gráfico d' <i>O Occidente</i> — formato, número de páginas e composição gráfica.....	251
6.11. Pontos de contacto com os princípios de <i>Gestalt</i>	254
6.12. Síntese do capítulo	259
Referências Bibliográficas	262
7.º CAPÍTULO	267
A Força dos Modelos Ingleses	267
7.0. Nota introdutória	269
7.1. Modelos para <i>O Panorama</i> — <i>The Penny Magazine</i> (1832-1845) e os periódicos enciclopédicos do século XVIII.....	269
7.2. Modelos para o <i>Archivo Pittoresco</i> (1857-1868) — <i>Magasin Pittoresque</i> (1833-1938) e <i>O Panorama</i> (1837-1868).....	282

7.3. Modelos para <i>O Occidente</i> (1877-1915) — <i>L'Illustration</i> (1843-1944) e <i>Le Monde Illustré</i> (1857-1938)	288
7.4. Síntese do capítulo	304
Referências Bibliográficas	306
8.º CAPÍTULO	309
Comunicação Visual	309
Elementos Gráficos e Materiais de Impressão Tipográfica de Produção Nacional	309
8.0. Nota introdutória	311
8.1. A impressão, um valor primordial da comunicação visual — as tipografias nacionais	311
8.1.1. A tipografia d' <i>O Panorama</i>	311
8.1.2. A tipografia modelo do <i>Archivo Pittoresco</i>	315
8.1.3. As tipografias d' <i>O Occidente</i>	321
8.2. Elementos gráficos e de impressão tipográfica exclusivamente portugueses — um papel de fabrico nacional, tipos móveis de fundição nacional e ilustrações em gravura de madeira realizadas por artistas nacionais	329
8.2.1. Papel de fabrico nacional para a impressão tipográfica	329
8.2.2. Tipos móveis de fundição nacional	331
8.2.3. As imagens e a gravura de madeira de fabrico nacional	337
8.2.3.1. O poder e as funções da imagem na imprensa ilustrada	338
8.2.3.2. Tecnologia da gravura de madeira de fabrico nacional e sobre assuntos portugueses — os ateliês-escola do <i>Archivo Pittoresco</i> e d' <i>O Occidente</i>	343
8.2.3.3. Proveniência dos desenhos para gravação no bloco de madeira	356
8.3. Síntese do capítulo	359
Referências Bibliográficas	363
9.º CAPÍTULO	367
A Imagem em Gravura de Madeira: uma Iconografia de Cariz Patriótico	367
9.0. Nota introdutória	369
9.1. Identificação das áreas temáticas de gravuras	371
9.2. Narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa representadas e difundidas pelas imagens em gravura de madeira — Descrição das áreas temáticas	377
9.2.1. Monumentos e edifícios históricos	378
9.2.2. Quadros históricos	387
9.2.3. Heráldica e vexilologia	393
9.2.4. Personalidades históricas	396
9.2.5. Comemorações patrióticas	400
9.2.6. Personalidades contemporâneas à época	410
9.2.7. Retratos da nação	413
9.2.8. Cultura popular	419
9.2.9. Mostras identitárias	422

9.2.10. Progresso e modernidade	427
9.3. Síntese do capítulo	433
Referências Bibliográficas	437
10.º CAPÍTULO	443
Símbolos e Ícones: Representações Gráficas da Identidade Nacional Portuguesa	443
10.0. Nota introdutória	445
10.1. Identificação de símbolos e ícones contidos nas gravuras sistematizadas nas áreas temáticas.....	447
10.1.1. Símbolos e ícones identificados nas representações de Monumentos e edifícios históricos	449
10.1.2. Símbolos e ícones identificados nas representações de <i>Personalidades históricas</i>	455
10.1.3. Símbolos e ícones identificados nas representações de <i>Heráldica e vexilologia</i>	458
10.1.4. Símbolos e ícones identificados nas representações de Comemorações patrióticas	461
10.2. Representações simbólicas visuais e gráficas da exaltação patriótica do final do século XIX.....	467
10.2.1. Terceiro Centenário de Luís de Camões (1880).....	469
10.2.2. Quinto Centenário do Infante D. Henrique (1894)	491
10.3. Síntese do capítulo	510
Referências Bibliográficas	514
11.º CAPÍTULO	521
Conclusões e Recomendações	521
BIBLIOGRAFIA	535

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 Vista parcial da exposição <i>Dimensão Love Lisboa</i>	4
Fig. 2 Composição de exemplos emblemáticos de organização de imagens, segundo o princípio da semelhança.	33
Fig. 3 Composição de exemplos emblemáticos de organização de imagens segundo o princípio da proximidade.....	34
Fig. 4 Composição de exemplos emblemáticos de organização de imagens, segundo o princípio da simetria.	34
Fig. 5 Composição de exemplos emblemáticos de organização de imagens, segundo o princípio da continuidade.	35
Fig. 6 Composição de exemplos emblemáticos de organização de imagens, segundo o princípio do movimento comum.	35
Fig. 7 Composição de exemplos emblemáticos de organização de imagens, segundo o princípio da forma fechada.	36
Fig. 8 Composição de exemplos emblemáticos de organização de imagens, segundo o princípio do isomorfismo.	37
Fig. 9 Composição de exemplos emblemáticos de organização de imagens, segundo os princípios da figura-fundo e positivo-negativo.	38
Fig. 10 Bandeira da cidade de Lisboa. Imagem A é a figura heráldica denominada de gironado de branco e negro de oito peças.	39
Fig. 11 Imagem de um <i>Crismom</i>	98
Fig. 12 Quatro sinais de autenticação na <i>Carta de doação ao mosteiro de Alcobaça (1183)</i>	102
Fig. 13 Documento régio <i>Carta de doação de D. Teresa, Rainha de Portugal, do castelo de Soure concedida ao Templo de Salomão, (1128)</i>	103
Fig. 14 Pormenor ampliado do sinal de autenticação <i>Carta de doação de D. Teresa, Rainha de Portugal, do castelo de Soure concedida ao Templo de Salomão, (1128)</i>	103
Fig. 15 Documento régio com sinal de autenticação com a palavra-sinal Portugal <i>Carta de doação pelo Infante D. Afonso Henriques a Egas Ramires da Igreja de São Bartolomeu de Campelo (1129)</i>	104
Fig. 16 Documento régio com sinal de autenticação com a palavra-sinal Português <i>Carta de doação feita por D. Afonso Henriques à Ordem do Templo, do Castelo de Cera em Lugar das Igrejas de Santarém, exceptuando a Igreja de Santiago que ficaria pertencendo à mesma Ordem (1159)</i>	104
Fig. 17 Cruz da Ordem dos Templários denominada de orbicular tendo por base a construção geométrica da quadratura do círculo.	106
Fig. 18 Cruz da Ordem dos Templários no capitel de uma coluna da charola do convento de Cristo, Tomar.....	107
Fig. 19 Cruz da Ordem de Cristo no frontispício do livro <i>Regra & Definições da Ordem do Mestrado de Nosso Senhor Jesus Cristo</i>	109
Fig. 20 Pormenor ampliado da Cruz da Ordem de Cristo.	114
Fig. 21 Vista geral da Charola do Convento de Cristo em Tomar.....	114
Fig. 22 Vista das pinturas que se encontram no teto nas quais é visível a trilogia heráldica, cruz da Ordem de Cristo, Esfera Armilar e Escudo das Armas Portuguesas.	115

Fig. 23 Escudo das Armas Portuguesas à época de D. Manuel I.	115
Fig. 24 Pormenor ampliado do anjo que segura a insígnia da Ordem de Cristo.....	116
Fig. 25 <i>Folio iluminado «Dom Manvel»</i>	116
Fig. 26 Estandartes com a cruz da Ordem de Cristo e com os cinco besantes na <i>Carta atlântica</i> de Pedro Reinel.....	117
Fig. 27 Pormenor ampliado da cidade de Jerusalém.....	118
Fig. 28 <i>Carta da África Oriental, do Equador ao Cabo da Boa Esperança</i>	118
Fig. 29 Rosa-dos-ventos com uma flor-de-lis e a esfera armilar sobreposta.....	119
Fig. 30 Cruz da Ordem de Cristo pintada nas velas das naus portuguesas no <i>Livro de Lisuarte de Abreu</i>	119
Fig. 31 Bandeira Constitucional.	153
Fig. 32 Bandeira que se atribui à fundação do reino de Portugal.	154
Fig. 33 «O Tricentenário — Zé Povinho chega quase a convencer-se de que os Lusíadas deve ser coisa talvez um pouco superior à carta constitucional».	188
Fig. 34 «Camões agradece aos altos poderes do estado não terem ido á sua procissão e terem-n’o feito republicano com o que muito ganhou a idéa».	189
Fig. 35 Periódico <i>O Panorama</i>	225
Fig. 36 Periódico <i>Archivo Pittoresco</i>	231
Fig. 37 Periódico <i>O Occidente</i>	237
Fig. 38 Oficina de impressão do século XVI na Holanda.....	239
Fig. 39 Ofício de compositor gráfico.	241
Fig. 40 Composição visual de duas imagens d’ <i>O Panorama</i> . A. 1. ^a pág. ou capa do fascículo. B. 2. ^a pág. do mesmo fascículo.	248
Fig. 41 Composição visual de duas imagens do <i>Archivo Pittoresco</i> . A. 1. ^a pág. ou capa do fascículo. B. 2. ^a pág. do fascículo.	249
Fig. 42 Composição visual de duas imagens d’ <i>O Occidente</i> . A. 1. ^a pág. ou capa do fascículo. B. 2. ^a página do fascículo.	252
Fig. 43 Composição visual com três exemplos de molduras de imagens.	258
Fig. 44 Composição visual comparativa com as capas de fascículos dos periódicos ilustrados <i>The Penny Magazine</i> , <i>O Panorama</i> , <i>Magasin Pittoresque</i> e <i>Das Pfennig-Magazin</i> ..	274
Fig. 45 <i>Jornal Enciclopédico dedicado á Rainha N. Senhora, e destinado para instrucção geral com a notícia dos novos descobrimentos em todas as sciencias e artes</i>	277
Fig. 46 Exemplo de composição gráfica de 2 páginas de um <i>Prospecto d’um jornal enciclopédico</i>	278
Fig. 47 Composição visual com as 8 páginas de um fascículo do <i>The Penny Magazine</i>	280
Fig. 48 Composição visual com as 8 páginas de um fascículo d’ <i>O Panorama</i>	281
Fig. 49 Composição visual comparativa com duas capas. A. <i>Magasin Pittoresque</i> ; B. <i>Archivo Pittoresco</i>	284
Fig. 50 Composição visual com as 8 páginas de um fascículo do <i>Magasin Pittoresque</i>	286
Fig. 51 Composição visual com as 8 páginas de um fascículo do <i>Archivo Pittoresco</i> . ..	287
Fig. 52 Composição visual com as capas dos jornais: A. <i>The Illustrated London News</i> ; B. <i>The Penny Illustrated Paper</i>	288
Fig. 53 Composição visual com duas capas dos jornais: A. <i>The Illustrated London News</i> ; B. <i>L’Illustration: Journal Universel</i>	291
Fig. 54 Composição visual com as 24 páginas de um fascículo do <i>The Illustrated London News</i>	292

Fig. 55 Composição visual com as 16 páginas de um fascículo <i>L'Illustration: Journal Universel</i>	294
Fig. 56 Composição visual com duas capas do jornal ilustrado <i>Le Monde Illustré</i>	297
Fig. 57 Composição visual com duas capas: A: <i>Le Monde Illustré</i> ; B. <i>O Occidente</i>	298
Fig. 58 Composição visual com a 16 páginas do fascículo <i>Le Monde Illustré</i>	300
Fig. 59 Composição visual realizada pela autora com a 16 páginas do fascículo d' <i>O Occidente</i>	302
Fig. 60 Imagem do edifício onde estava instalada a Tipografia Castro & Irmão. ...	317
Fig. 61 Imagem da oficina onde se realizava a composição gráfica do <i>Archivo Pittoresco</i> na Tipografia Castro & Irmão.	318
Fig. 62 Imagem da oficina de impressão da Tipografia Castro & Irmão.....	318
Fig. 63 Três modelos de caixas tipográficas: Caixa Antiga, Caixa da Imprensa Nacional e Caixa de Castro & Irmão.	320
Fig. 64 Imagem das oficinas de Impressão da tipografia Adolpho Modesto & C. ^a — Impressores.	323
Fig. 65 Quatro gravuras a cores publicadas n' <i>O Occidente</i> no fascículo de natal de 1890.....	324
Fig. 66 Oficina de composição gráfica da Tipografia do Anuário Comercial.	326
Fig. 67 Oficina de impressão da Tipografia do Anuário Comercial.....	326
Fig. 68 Imagem do «Interior da Igreja do Carmo em Lisboa».....	343
Fig. 69 Imagem do «Mosteiro d'Alcobaça» demonstra os primeiros avanços na manufatura da gravura em madeira de topo alcançados pelos artistas gráficos portugueses.....	346
Fig. 70 Ilustração da «Ermida de Nossa Senhora da Conceição em Braga».....	349
Fig. 71 «Jardim Botanico da Ajuda».	351
Fig. 72 Imagem A. Edifício dos escritórios e ateliê de gravura d' <i>O Occidente</i> na rua do Loreto 43 esquina da rua das Chagas.	354
Fig. 73 Imagem B. Edifício dos escritórios e ateliê de gravura d' <i>O Occidente</i> no Largo do Poço Novo, com entrada pela Travessa do Convento de Jesus, n.º 4.	354
Fig. 74 Ilustração representativa da cena histórica «Uma Visita de D. João I ao Mosteiro da Batalha».....	355
Fig. 75 Imagem A. Câmara lúcida. Imagem B. Câmara obscura.....	357
Fig. 76 A primeira imagem reproduzida n' <i>O Panorama</i> a partir de um «daguerreotipo».	358
Fig. 77 Mosteiro da Batalha.	379
Fig. 78 «Vista lateral da Igreja da Batalha».	380
Fig. 79 «Grande portal da igreja de Nossa Senhora de Belem».....	381
Fig. 80 «Torre de Belem».....	382
Fig. 81 «Capella dos Templarios, no Convento de Christo, em Thomar».....	383
Fig. 82 «Casa do capitulo da Ordem de Christo, em Thomar».	385
Fig. 83 «Mosteiro de Belém».....	386
Fig. 84 «O Infante D. Diniz Recusando Beijar a Mão à Rainha D. Leonor.».....	388
Fig. 85 «Embaixada del-rei D. Manuel ao Preste João das Indias».	389
Fig. 86 «Tomada de Lisboa — Martins Moniz atravessando-se na porta do castello».	389
Fig. 87 «Membugalho Pataburro na Tavoagem do Besteiro».	390
Fig. 88 Composição visual de imagens representativas de cavaleiros templários. ...	392

Fig. 89 «Camões lendo os “Lusiadas” a D. Sebastião na Penha Verde, em Cintra».	393
Fig. 90 Composição visual com pormenores de heráldica nas ilustrações dos três periódicos ilustrados. A. (Moedas de ouro de D. Sancho I. ^o), A1 pormenor ampliado da mesma imagem; B. «Marquez de Pombal», B1 pormenor ampliado da mesma imagem; C. (Monumento ao Infante D. Henrique na Praça de Sagres), C1 pormenor ampliado da mesma imagem; D. «Sé de Braga», D1 pormenor ampliado da mesma imagem; E. «Pôpa do bergantim real», E1 pormenor ampliado da mesma imagem; F. «Sala da Academia Real das Sciencias», F1 pormenor ampliado da mesma imagem.	395
Fig. 91 «O Castrioto Lusitano».	396
Fig. 92 Composição visual com duas representações de Camões.	398
Fig. 93 «Infante D. Henrique».	399
Fig. 94 «D Francisco de Almeida, primeiro vice-rei da Índia».	399
Fig. 95 «Affonso de Albuquerque».	400
Fig. 96 Em cima, «Templo de S. Domingos nos Festejos Reaes.»	401
Fig. 97 Em baixo, «Interior Templo de S. Domingos por Occasião dos Festejos Reaes.»	401
Fig. 98 «Perspectiva da Praça de D. Pedro, através do arco da rua do Ouro, no dia do consorcio real».	402
Fig. 99 «Columna da praça de D. Pedro.»	403
Fig. 100 «Desembarque de S. M. a rainha D. Maria de Saboia na praça do Comercio».	404
Fig. 101 «Arco do Commercio».	404
Fig. 102 «Pavilhão real onde a camara municipal de Lisboa entregou as chaves da cidade a el-rei D. Luiz I no dia da sua aclamação».	406
Fig. 103 «Transladação dos restos de Camões e Vasco da Gama — Desembarque em Belem no dia 8 de Junho de 1880».	408
Fig. 104 «A Procissão Civica em Lisboa no Centenário de Camões — 10 de Junho de 1880».	409
Fig. 105 Composição visual de Personalidades ilustres do séc. XIX. A. «Alexandre Herculano»; B. «João Baptista de Almeida Garrett»; C. «António Feliciano de Castilho»; D. «Eça de Queiroz»; E. «Tomaz José da Annuniação»; F. «Rainha D. Maria II»; G. «D. Pedro V»; H. «Marquez de Sá da Bandeira»; I. «Cardeal D. Américo Ferreira dos Santos Silva, Bispo do Porto».	411
Fig. 106 «D Fernando II».	412
Fig. 107 «Galeria dos Homens Uteis. Joaquim Lopes».	412
Fig. 108 «O Pescador José Rodrigues Maio e o Cabo de Bombeiros Simão da Costa Pinho».	413
Fig. 109 «Panorama do Porto e Villa Nova, ponte pensil sobre o Douro».	414
Fig. 110 «Bussaco monumento da batalha do Bussaco. — Nos Carvalhaes da porta de Coimbra. — Capella de S. Pedro. — Hotel Serra no Luso. — No interior da Mata».	415
Fig. 111 «Lisboa Pittoresca. O Passeiro de S. Pedro D’Alcantara».	416
Fig. 112 «Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens».	417
Fig. 113 «Africa Portuguesa. Moziatunya, (Catarata Victoria de Levingstone) no alto Zambeze».	417

Fig. 114 «Portugal Pittoresco — A fonte dos amores na Quinta das Lagrimas em Coimbra».....	418
Fig. 115 A. «Costumes populares do Minho». A1. Pormenor ampliado da mesma imagem.....	420
Fig. 116 Composição visual gravura e pormenor ampliado da «Mulher dos arredores do Porto».....	421
Fig. 117 Composição visual gravura e pormenor ampliado de «Uma vendedeira do mercado, no Porto».....	421
Fig. 118 Composição visual gravura e pormenor ampliado da «Mulher do Alto Minho».....	421
Fig. 119 «Pavilhão portuguez, na exposição universal de Paris, construido segundo os desenhos do architecto mr. Rampin Mayor».....	423
Fig. 120 «Exposição Universal de Paris em 1878. Fachada do Pavilhão Portuguez na Rua das Nações».....	425
Fig. 121 «Exposição Universal de Paris em 1889 O Pavilhão Portuguez no Caes de Orsay».....	427
Fig. 122 «Ponte do caminho de ferro de leste sobre o Tejo».....	428
Fig. 123 «Ponte D. Luiz I, no Porto estado actual das obras» Gravura de Alberto segundo uma fotografia da casa Biel & C. ^a , do Porto.....	429
Fig. 124 «Palacio de cristal na cidade do Porto».....	431
Fig. 125 «Caminhos de Ferro Portuguezes. Projecto de fachada para a estação do Rocio pelo architecto sr. José Luiz Monteiro».....	432
Fig. 126 «Novo machinismo para a extracção das loterias da Misericordia de Lisboa».....	433
Fig. 127 Composição visual: A. Imagem do «Interior da igreja de Santa Maria de Belem»; A1. Pormenor ampliado no qual se destacam três cruces da Ordem de Cristo.....	450
Fig. 128 Composição visual: A. Imagem da «Torre de Belém vista da plataforma da bateria superior»; A1. Pormenor ampliado, no qual se destacam alguns símbolos heráldicos que integram o monumento; A2. Pormenor ampliado no qual se destaca o escudo das armas nacionais e a cruz da ordem de Cristo.....	451
Fig. 129 Composição visual: A. Imagem da «Capella-mór da igreja do convento de Christo, em Thomar». A1. Pormenor ampliado no qual se destacam as cruces da Ordem de Cristo.....	452
Fig. 130 Composição visual: A. Página do periódico <i>Branco e Negro: Semanario Illustrado</i> . A1. Pormenor ampliado a destacar o ícone-torre de Belém utilizado na paginação.....	454
Fig. 131 Composição visual onde são visíveis as três insígnias das ordens militares nacionais Ordem d'Avis; Ordem de Santiago; e Ordem de Cristo.....	459
Fig. 132 Síntese visual a destacar a trilogia simbólica, cruz Ordem de Cristo, Escudo das Armas Nacionais e Esfera Armilar, ao longo do século. A. «D Luiz da Cunha»; B. «Francisco de Sá de Miranda»; C. «Salvador Corrêa de Sá e Benavides»; D. «Um Monumento na Sé de Lisboa»; E. (Janella da casa do capitulo, no convento de Christo, em Thomar); F. «Interior da capella sepulchral do fundador, na igreja da Batalha»; G. «Bartholomeu Dias descobre o Cabo da Boa Esperança e colloca o Padrão de S. Filippe (Setembro de 1487)»; H. «El-rei D. José I».....	460
Fig. 133 Composição visual a destacar os símbolos de soberania aplicados no Arco Triunfal Rua do Ouro.....	464

Fig. 134 Composição visual com dois pormenores ampliados (A,B), a destacar os símbolos heráldicos e de vexilologia que decora o Terreiro do Paço no desembarque de S. M. a rainha D. Maria de Saboia.....	466
Fig. 135 Síntese visual com várias imagens de Camões durante o Tricentenário. ..	474
Fig. 136 Imagem do pavilhão no Terreiro do Paço e o cortejo cívico do Tricentenário de Camões».....	478
Fig. 137 Síntese visual com os Carros triunfais do Tricentenário de Camões 1880.	482
Fig. 138 Composição visual: A. Ilustração da «Praça Luís de Camões na chegada do cortejo cívico». A1. Pormenor ampliado a destacar as bandeiras e galhardetes nos postes à volta da praça. A meia altura estão colocados troféus de bandeiras com a efigie de Camões e com o seu monograma.....	485
Fig. 139 Composição visual com uma ilustração das Festas do Centenário de Camões e um pormenor ampliado do Pavilhão na Rua Nova do Almada.	485
Fig. 140 «Iluminação da Praça de D. Pedro».	486
Fig. 141 Composição visual com a imagem «O 3.º Centenario de Camões» e um pormenor ampliado.	489
Fig. 142 «Baía de Botafogo na noite de 13 de junho de 1880 — as iluminações e o fogo de artifício».....	490
Fig. 143 «Camões retratado de todos os feitios e formas.	490
Fig. 144 Composição visual com duas imagens do Infante D. Henrique.	494
Fig. 145 «Vários Infantes Dons Henriques Como o compreendeu a arte».	494
Fig. 146 Bilhete postal comemorativo do 5.º Centenário do Infante D. Henrique.	495
Fig. 147 «Festas do Centenário do Infante D. Henrique, no Porto. O Cortejo cívico desfilando pela Rua dos Clerigos».	496
Fig. 148 Composição visual com as diversas «Decorações e Coretos nas Praças de D. Pedro, Loyos e Voluntarios da Rainha».	497
Fig. 149 «Apotheose do Infante D. Henrique no Campo da Regeneração».	498
Fig. 150 «Cartaz oficial a anunciar as festas do V Centenário do Infante D. Henrique no Porto, 1894».....	500
Fig. 151. «A Bandeira Do Centenário».	501
Fig. 152 «Vários Infantes Dons Henriques Como o compreendeu a industria». ..	502
Fig. 153 Síntese visual do sistema simbólico visual utilizado no Centenário de Camões (1880).....	506
Fig. 154 Síntese visual do sistema simbólico visual utilizado no Centenário do Infante D. Henrique (1894)..	508

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1 Organograma da metodologia de investigação.....	16
Quadro 2 Informações sobre os periódicos ilustrados portugueses.	212
Quadro 3 Informações de sites web dos periódicos ilustrados estrangeiros.....	213
Quadro 4 Hipótese de tese e as 4 proposições do estudo de caso múltiplo.	214
Quadro 5 Tópicos investigativos.	215
Quadro 6 Aplicação do método de estudo de caso múltiplo, tendo como base um exemplo de Robert K. Yin 2005 (p. 72).....	217
Quadro 7 Principais características dos jornais: <i>The Penny Magazine</i> ; <i>O Panorama</i> ; <i>Magasin Pittoresque</i> ; <i>Archivo Pittoresco</i>	285
Quadro 8 Principais características dos periódicos ilustrados: <i>The Illustrated London News</i> ; <i>L'Illustration</i> ; <i>Le Monde Illustré</i> ; <i>O Occidente</i>	299
Quadro 9 Tipografias e moradas onde foi impresso <i>O Panorama</i> desde 1837 até 1868.	315
Quadro 10 Tipografias e moradas onde foi impresso <i>O Occidente</i> desde 1877 até 1915.	328
Quadro 11 Grelha de análise para a identificação das áreas temáticas.	375
Quadro 12 Diagrama das áreas que se relacionam de forma mais evidente com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa durante o século XIX.	377

1.º CAPÍTULO

Introdução

Cada grupo, cada época tem os seus símbolos; vibrar com os seus símbolos é participar nesse grupo e nessa época. Época morta, época sem símbolos; sociedade desprovida de símbolos, sociedade morta. Uma civilização que não tem símbolos morre; em breve dela não teremos mais do que a história.

(Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 23)

1.1. Enquadramento Geral

Esta investigação deve-se a alguns antecedentes que merecem ser explanados neste enquadramento geral. Em primeiro lugar gostaríamos de dizer que a formação em *Visual Design*, em Itália, foi determinante no despoletar do fascínio por questões relacionadas com o simbolismo dentro do mundo da comunicação visual. Alguns mestres marcaram de forma decisiva este interesse, são eles, Bruno Munari, Attilio Marcolli e Nino di Salvatore, que já não se encontram entre nós. As suas ideias e ensinamentos, principalmente nas áreas da psicologia da forma e da semiótica, determinaram e apontaram um percurso projetual posterior assente em três linhas de força que interagem numa dinâmica de complementaridade: Forma-Função-Símbolo. Este nosso trabalho de investigação é-lhes em grande parte dedicado. Em segundo lugar, durante o percurso profissional existem experiências que influenciaram decisivamente a temática desta investigação e que acabariam também por a nutrir ao longo do tempo.

O nosso interesse por símbolos visuais representativos da identidade dos lugares e num sentido mais amplo, da identidade da nação portuguesa, começou mais concretamente em 2010 com o desenvolvimento de uma ideia destinada ao desenvolvimento de um evento concurso-exposição no âmbito da empresa da família da autora, denominada Dimensão¹, e na qual a autora na altura assumia a direção do ateliê gráfico e da revista MID.

O título do evento *Dimensão Love Lisboa*, condensa num *slogan* o projeto ideológico que se pretendia levar a cabo. A ideia, discutida entre o setor de marketing liderado pelo pai da autora (Lamartine Ladeiro) e o setor de design liderado pela mãe (designer Ângela Ladeiro), pelo irmão arquiteto-designer Nuno Ladeiro (comissário da exposição) e a própria autora (projeto ideológico e gráfico), consistia em desafiar os criativos portugueses a nível nacional, independentemente da sua formação, a fazerem o seu *ato de amor* pela cidade de Lisboa. Isto queria dizer o quê? Que os concorrentes eram estimulados a *lisboalizar*, se assim se pode dizer, objetos-ícones do design contemporâneo comercializados pela empresa. Os autores, segundo a sua criatividade e inventividade, teriam de transformar os objetos, de modo a materializar visualmente conceitos que representassem simbolicamente a cidade. Além desta metamorfose, ainda eram incentivados a escrever um texto que explicasse as ideias e conceção dos seus projetos. Este texto, num formato de narrativa descritiva ou metafórica, acompanhava o objeto na exposição com a finalidade de conduzir o público no entendimento das ideias projetuais do autor.

O que estava em causa era uma operação de marketing empresarial, que acabaria por resultar numa experiência de design muito interessante e geradora de reflexões sobre a simbólica referente à identidade dos lugares e da nação. Projetar a partir de valores simbólicos dos territórios que remetem para a memória coletiva, significa conceptualizar para depois, através de um processo projetual, contar uma narrativa na

¹ Em 2005 a empresa editou um livro comemorativo pelos 40 anos de atividade comercial, projetual e editorial, ao serviço do design em Portugal. As palavras de Júlia Matos Silva definem desta forma a empresa: «A Dimensão, desenvolveu um papel importante, enquanto mediador, ao organizar e/ou patrocinar eventos e conferências e editar uma revista — MID — aglutinando várias expressões do design e criando laços indissociáveis com os diferentes parceiros e o público/consumidor» (Silva, 2005, p. 4). MID (Movimento Internacional de Design) era uma revista de design e arquitetura de interiores que trimestralmente publicava artigos e entrevistas sobre o trabalho de editores e designers nacionais e internacionais, divulgava exposições, novidades tecnológicas e novas correntes estéticas, entre outros assuntos.

qual os elementos simbólicos, as percepções do autor e os conceitos de contemporaneidade se tornam tangíveis.

A ideia foi acolhida com entusiasmo o que proporcionou uma grande adesão de artistas, designers e arquitetos de todo o país, contando inclusive com alguns nomes sonantes das áreas, que viriam a conceder ao ícone-cadeira *Louis Ghost* de Philippe Starck, uma *vida lisboeta*. A exposição incluiu mais de 50 autores, alguns estrangeiros residentes, e realizou-se no *showroom* da Dimensão em Lisboa, em novembro de 2011. O resultado foi um sucesso pela quantidade e diversidade de propostas. A cadeira, o candeeiro, a mesa, converteram-se em suportes visuais comunicativos veiculadores dos *símbolos* mais representativos da cidade de Lisboa. Alguns projetistas trabalharam sobre a pele dos objetos, outros sobre a estrutura, outros sobre ambas, apresentando propostas que visavam mostrar a sua percepção sobre *aquilo* que melhor simbolizava a cidade capital. A Fig. 1 mostra uma vista da exposição.



Fig. 1 Vista parcial da exposição *Dimensão Love Lisboa*. Fonte: Fotografia de Virginia Fiorini (2011).

No contexto da exposição e sobre a temática da identidade dos lugares e da nação, realizámos também visitas guiadas com estudantes à exposição e algumas palestras, entre elas, uma conferência aberta na Universidade Lusófona em Lisboa, na qual a autora foi oradora gerando uma discussão construtiva sobre o assunto. A exposição esteve aberta ao público até dezembro do mesmo ano e durante esse período foi sendo pedido aos visitantes para deixarem impressões sobre os objetos expostos. Obtivemos, com todo este manancial, uma riqueza de informações que se tornaram objeto de reflexão no âmbito da temática desta investigação. A maior parte dos autores trabalharam sobre a identidade simbólica de Lisboa, mas houve autores que trabalharam num sentido mais amplo e usaram símbolos e ícones reconhecíveis como identidade nacional portuguesa.

Desde logo surgiram as primeiras questões pertinentes: porquê que existem certos símbolos que reconhecemos como representativos da *nossa* nação? Ou da *nossa* Lisboa? Qualquer um daqueles projetistas revelou saber claramente quais os elementos simbólicos que poderia usar no seu objeto, as dúvidas colocavam-se mais no sentido de que materiais utilizar, ou que estilo adotar, e principalmente que símbolos escolher entre aqueles que estão, por assim dizer, disponíveis. Como se existisse um *catálogo imaginário* consensual reconhecido por todos, de símbolos de identidade nacional. Neste sentido o estudo da Semiótica mostrou-se no contexto da nossa investigação, primordial, para a compreensão dos símbolos da comunidade enquanto signos ou sistemas de signos que são utilizados como dispositivos de mediação na comunicação humana. Como nos refere Umberto Eco (2004, p. 24), «a vida da comunicação, e o uso e a interpretação que é operada a partir de signos: é a sociedade que usa os signos, para comunicar, para informar, para mentir, enganar, dominar e libertar».

Devido ao sucesso do evento a exposição iniciou um périplo pelo país e em maio de 2012 foi trasladada para o Algarve, para o Centro Cultural de Lagos, onde permaneceu até 23 de junho de 2012. Aqui deu-se o segundo momento determinante para tomar algumas decisões em relação à delimitação da nossa investigação. Depois de algumas conversas internas na empresa, resolveu-se organizar mais um concurso subjacente ao tema, direcionado agora para os alunos de licenciatura em Design de Comunicação Visual da Universidade Lusófona do Algarve, na qual o arquiteto-designer Nuno Ladeiro era docente nesse período. O âmbito do concurso era o mesmo, mas mudaram-se alguns parâmetros, como por exemplo, o lugar homenageado que passou a ser Lagos. Pretendia-se mais concretamente que os alunos trabalhassem a simbólica da cidade e a sua relação com os Descobrimentos marítimos portugueses. Foi escolhido como suporte uma cadeira igual para todos os alunos, e o projeto focalizou-se mais no design gráfico. Os estudantes trabalharam sobre a pele do objeto, e como complemento apresentaram também um poster alusivo, no qual incorporaram símbolos gráficos, textos e frases metafóricas sobre a sua ideia. O resultado deste concurso foi muito estimulante e os alunos puderam ver os seus objetos gráficos expostos no Centro Cultural de Lagos.

Paralelamente elaborámos um conjunto de questões pertinentes no contexto da temática investigativa e realizámos um *brainstorming* com os estudantes. Obtivemos resultados que nos proporcionaram reflexões e em muito contribuíram para as principais questões da nossa investigação: **como e quando** surgiram os símbolos que hoje reconhecemos como *nossos*, da nação portuguesa? **Porquê** que os símbolos de identidade nacional são tão importantes? **Porquê e como** a nação se consegue fazer representar por um sistema de mínimas porções de substância simbólica representativas da sua *singularidade*?

A segunda grande influência profissional refere-se à experiência em design editorial, atividade que a autora desenvolveu por dezoito anos como diretora da revista MID. O interesse por periódicos ilustrados não poderia ser um acaso. Advém de uma familiaridade com as problemáticas envolvidas neste tipo de objetos de design gráfico e uma súbita curiosidade em perceber o papel que estes possam ter desenvolvido no século XIX, na construção e disseminação de elementos simbólicos relacionados com a identidade nacional portuguesa.

A partir desta conjuntura geraram-se intuições que desencadearam o processo investigativo: **como é que a comunicação visual da imprensa ilustrada se**

relacionou com a identidade nacional portuguesa durante o século XIX em Portugal? Será que teve um papel determinante na construção e disseminação de imagens representativas? E mais concretamente, será que enfatizou e difundiu alguns símbolos gráficos através das imagens publicadas que hoje reconhecemos como símbolos primordiais da nossa nação?

Cabe-nos também explicar porquê a escolha do arco temporal do século XIX. Porque é neste período que se expandem mais concretamente as ideologias nacionalistas por toda a Europa. Como defende Thiesse (2001) com clareza na sua obra, a nação num sentido moderno ou melhor, como a entendemos hoje, não é um dado inato, ela teve de ser socialmente construída. O conceito abstrato de nação, por muito que nos pareça ancestral, segundo inúmeros autores, só começou a construir-se mais concretamente a partir do século XVIII e tem vindo a fazer o seu percurso até aos dias de hoje. O século XIX é identificado por grande parte dos teóricos do nacionalismo, como um período de intenso trabalho de educação das massas, visando inculcar numa população mais alargada um sentimento de pertença comum, ou por outras palavras, uma consciência de nação. Todo o processo de construção da identidade nacional consistiu em determinar o *património cultural e simbólico*, e difundir o seu culto pela população. Os intelectuais de Oitocentos foram determinantes neste processo. Incumbiram-se de fornecer, ensinar e fixar todos os elementos simbólicos necessários que permitiram uma autoimagem da nação para consumo interno e também como prestígio externo. Como Smith (1997) nos ensina, uma ideologia nacionalista inclui uma determinada linguagem da qual fazem parte diversos tipos de elementos simbólicos e rituais: slogans, símbolos, ícones e cerimónias, são fundamentais para que a nação possa exaltar os seus valores singulares e únicos.

Os símbolos visuais da identidade nacional abarcam as dimensões cognitiva e expressiva tornando-se poderosos quando associados aos sentimentos de massa. Hoje em dia, fazem naturalmente parte do nosso mundo e da nossa consciência nacional, neles estão incorporados de forma sintética os valores mais singulares do nosso país. Facilmente somos capazes de estabelecer uma lista imensa de elementos simbólicos visuais da nação portuguesa. Só para dar alguns exemplos: representações oficiais, tais como a Bandeira Nacional, verde e vermelha com a esfera armilar, escudo das quinas e bordadura dos castelos; heróis nacionais do passado como Camões, Vasco da Gama, Infante D. Henrique; heróis do passado próximo como Fernando Pessoa; heráldica do passado tais como as cruces, a mais importante é a cruz da Ordem de Cristo; palavras como a Saudade; folclore característico, como o traje mitológico do Minho, ou os símbolos emblemáticos, Galo de Barcelos ou o Coração de Viana; símbolos da revolução de abril de 74, como os Cravos Vermelhos; monumentos históricos, como a Torre de Belém, Mosteiro dos Jerónimos, Convento de Cristo ou a Torre dos Clérigos; paisagens típicas, desde o norte onde o relevo é acidentado e à medida que caminhamos para sul define-se pelas imensas planícies a dominar toda a região culminando nas falésias recortadas do Algarve. E as ilhas, rodeadas por todos os lados pelo imenso oceano atlântico, caracterizadas pelos vulcões e milhares de flores de todas as cores e feitios; lugares sacros, como Fátima; gastronomia como o Bacalhau e os Pasteis de Belém; uma mentalidade particular representada por exemplo satiricamente a partir dos anos 70 do século XIX pelo Zé Povinho; entre muitos outros.

Os países reconhecem-se internamente e externamente por uma série de imagens simbólicas, ou para usar uma linguagem mais semiótica, *signos e sistemas de signos*, que visam mostrar a sua singularidade perante um mundo retalhado em Estados-Nação. Os signos visuais, em conjunto com muitos outros signos de outra ordem (sonoros, táteis, olfativos, entre outros) estabelecem uma narrativa lógica e estruturada como um sistema integrado, que ajuda a conceber uma ideia abstrata numa ideia tangível possibilitando uma continuidade da nação no tempo.

No nosso entender para estudar como tudo isto se começou a organizar de forma mais estruturada, havia que iniciar pelo século de Oitocentos, que foi, como nos referem Hobsbawm e Ranger (2000) a afirmação de uma era por excelência de *invenção de tradições*² na Europa, que depois se estende ao resto do mundo e pelo século XX.

Esta investigação focou-se na demonstração que, em Portugal, a comunicação visual, numa lógica de ferramenta projetual, teve um papel determinante nesta organização. Numa época em que não se falava ainda em *design* no nosso país, muito menos em *sistemas de identidade visual*, este estudo consegue mostrar que existiu uma estratégia de comunicação visual na imprensa ilustrada portuguesa. Os jornais ilustrados que apresentaremos no nosso estudo como casos, foram organizando as imagens simbólicas ao longo do século, numa dinâmica articulada com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional veiculadas pelas elites intelectuais. Por outro lado, também foram destacando, dentro dessas imagens, certos símbolos e ícones nacionais do passado da nação. E no final do século, as elites intelectuais portuguesas conseguiram organiza-los e utilizá-los num sistema estruturado e integrado de identidade visual que ultrapassa largamente a própria imprensa ilustrada e entra na lógica do espaço urbano durante as comemorações de exaltação patriótica dos Centenários aos grandes homens da nação.

Reconhecemos a existência de inúmeras abordagens teóricas portuguesas e estrangeiras sobre a construção e difusão dos nacionalismos culturais e da identidade nacional dentro dos mais diversos campos disciplinares, tais como, História, Sociologia, Ciências Políticas, Antropologia, entre muitos outros, e sobre a corrente estética do Romantismo e a sua relação com a dinâmica dos nacionalismos na área da História da Arte. Mas um estudo sobre estas matérias no campo disciplinar do Design é inovador, principalmente porque trata o século XIX, que é um período que antecede a afirmação do Design em Portugal. Maioritariamente os trabalhos investigativos focam-se no século XX.

Uma das ambições deste estudo foi precisamente ir buscar um saber multidisciplinar bem fundamentado nestas áreas para depois o articular com a nossa visão de designer. Nesta investigação interagiu-se com informação que está codificada e tratada por outros autores de outras áreas do conhecimento e o que se pretendeu foi puxar os pontos mais relevantes para a nossa disciplina, com o nosso olhar. Que é um olhar que privilegia a dimensão do projeto, no exercício de amplificação de uma ideologia nacionalista. Esta investigação circunscreve-se, portanto, no estudo da

² «“Invented tradition” is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past» (Hobsbawm & Ranger, 2000, p. 1). TLA: «Entende-se por “tradição inventada” um conjunto de práticas, normalmente governadas por regras abertamente ou tacitamente aceites e de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento pela repetição, o que automaticamente implica continuidade com o passado. De facto, sempre que possível, elas normalmente tentam estabelecer continuidade com um passado histórico adequado».

função da comunicação visual enquanto ferramenta, vista como um processo que hoje em dia denominaríamos de **Design**. Através da lente do campo disciplinar do design analisou-se o mais exaustivamente possível a comunicação visual de três periódicos ilustrados com a ambição de antecipar na história factos que têm vindo a ser estudados somente a partir de 1900 e principalmente no contexto das políticas nacionalistas do Estado Novo. Esta tese mostra que os processos de design relacionados com a simbólica nacionalista, legitimados pela política de propaganda visual do Estado Novo, tiveram os seus ensaios no século precedente. Apesar da natureza de um pensamento ideológico aplicado à nação no século XIX não delimitar concretamente o espaço no qual entra o *design*, percebe-se que este estava dentro do processo do pensamento e que se representava perante um sistema de comunicação visual bem estruturado.

Gostaríamos finalmente de salientar que esta investigação não teve intenções de estudar o significado dos símbolos individualmente, embora realize algumas explicações da sua significação. Também não teve intenção de inventaria-los, embora os identifique claramente e os sistematize em sínteses visuais. Também não teve pretensões de estudá-los exaustivamente do ponto de vista gráfico e estético. Por outro lado, igualmente não pretendeu realizar estudos exaustivos sobre a composição gráfica (grelhas, fontes, paginação, entre outros) dos três periódicos ilustrados, embora descreva sumariamente as suas principais características gráficas. Mais uma vez enfatizamos que o foco principal visou, através da lente do campo disciplinar do design, **explorar e descrever** essencialmente **a estratégia de comunicação visual da imprensa ilustrada, que numa lógica de projeto foi identificando, organizando e fixando ao longo do século, as imagens e os símbolos mais representativos da nação portuguesa.**

1.2. Questões da Investigação

De acordo com a temática enunciada, colocou-se como principal questão de investigação:

Como é que a comunicação visual da imprensa ilustrada se relacionou com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa durante o século XIX em Portugal?

Da questão principal decorrem questões de investigação mais específicas, tais como:

- Como, de que forma foram representadas graficamente as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa nos jornais ilustrados do século XIX?
- Será possível identificar elementos gráficos, visuais e simbólicos ao serviço dessas narrativas?
- Como se articularam esses elementos?

- Identificam-se símbolos emblemáticos decorrentes dessas narrativas? Como se representaram?
- Distingue-se algum sistema visual baseado nesses símbolos?

1.3. Hipótese

Decorrente das questões de tese desenhou-se como principal hipótese:

A comunicação visual da imprensa ilustrada constituiu-se uma ferramenta de suporte à construção e difusão do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa no século XIX em Portugal.

1.4. Objetivos

De acordo com o enquadramento e o tópico investigativo enunciados foram definidos os seguintes objetivos:

Objetivo geral

Realizar um estudo que explore e descreva o modo como a comunicação visual da imprensa ilustrada se relacionou com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa no século XIX em Portugal.

Objetivos específicos

- Identificar o conjunto de elementos gráficos e de impressão tipográfica ao serviço das estratégias patrióticas preconizadas pelas elites intelectuais portuguesas.
- Descrever a natureza da articulação desses elementos gráficos no contexto das narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa.
- Evidenciar algum sistema estruturado de representações gráficas de símbolos e ícones que decorra dessas narrativas.
- Mostrar e descrever o modo como a comunicação visual da imprensa ilustrada se constituiu numa ferramenta de suporte à construção e difusão da identidade nacional em Portugal no século XIX.
- Criar uma maior consciência do valor e importância da cultura simbólica da Identidade Nacional Portuguesa no âmbito do projeto perante um mundo cada vez mais globalizado.
- Contribuir para a História do Design de Comunicação Visual.

1.5. Metodologia | Organograma

Cada vez mais estou chegando à conclusão de que a essência do método científico não é a experimentação *per se*, e sim a estratégia conotada pela expressão *hipóteses concorrentes plausíveis*. Tal estratégia pode começar a procurar suas soluções com evidências ou pode começar com hipóteses. (Campbell *apud* Yin, 2005, p. vii)

A partir da nossa questão principal de investigação, *como é que a comunicação visual da imprensa ilustrada se relacionou com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa durante o século XIX em Portugal?* ponderou-se a possibilidade de utilizar nesta investigação uma metodologia de estudo de caso múltiplo. Segundo Yin (2005, p. 25) questões do tipo **como é que** têm características mais explanatórias, possibilitando o uso de estudo de casos. O autor refere que a forma de uma questão fornece indícios importantes para a delineação da estratégia de pesquisa a ser adotada. Formas **como é que**, ou **quem**, ou **qual**, ou ainda **o quê**, indiciam questões que lidam com ligações operacionais que necessitam ser traçadas ao longo do tempo. Por outro lado, o autor também afirma que fenómenos sociais complexos podem ser melhor compreendidos através da adoção do método de estudo de casos. A nossa investigação estava perante estas duas situações, pretendia-se *explorar e descrever como é que a comunicação visual da imprensa ilustrada se relacionou com o fenómeno da construção e difusão dos nacionalismos culturais e da identidade nacional em Portugal durante o longo período do século XIX*. Mais concretamente pretendia-se explorar e descrever a comunicação visual enquanto instrumento de suporte ideológico, neste sentido, considerámos que a investigação se configurava num **estudo exploratório e descritivo** com a utilização de uma metodologia **não intervencionista** de base **dominantemente qualitativa** com o recurso ao **método de estudo de caso múltiplo**. Qualitativa, porque um dos seus pilares teria de ser fundamentado na qualidade da crítica literária, não intervencionista, porque não nos envolveríamos na pesquisa, limitando-nos à recolha, observação e análise de dados com o distanciamento necessário.

Colocada esta breve introdução, iremos explicar mais detalhadamente como se desenvolveu a metodologia. Em linhas gerais compõe-se de duas partes distintas: uma parte teórica e reflexiva baseada em literatura de referência e uma parte prática que se refere a uma análise crítica de três casos a partir de quatro proposições e respetivas grelhas de análise.

A parte teórica e reflexiva de suporte ao tema e problemática da investigação foi elaborada segundo uma leitura transdisciplinar da literatura após uma revisão bibliográfica. Esta fundamenta-se essencialmente em quatro vertentes. A primeira refere-se a questões relacionadas com a comunicação visual, tais como: perceção visual; ciência da psicologia da forma e suas implicações em composições gráficas; funções da produção gráfica na sociedade e a sua relação com a Cultura. A segunda, embora também relacionada com a comunicação visual, centra-se em temáticas mais direccionadas para a simbologia, tais como: ideia de símbolo; simbolismo e simbólica; semiótica; denotação e conotação; metáfora e mito; interpretação de signos; símbolos e ícones da comunidade e heráldica, principalmente portuguesa. A terceira é uma área essencialmente de conceitos sobre a ideia de nação, nacionalismo e identidade nacional. Finalmente a quarta vertente relaciona-se com o desenvolvimento do

nacionalismo cultural e da identidade nacional em Portugal no século XIX. Através de literatura de referência sobre o século de oitocentos procurou-se compreender o papel primordial que os intelectuais portugueses das várias áreas do saber e das artes tiveram na elaboração das narrativas identitárias da nação. Estudaram-se assuntos relacionados com a exaltação liberalista e o heroísmo romântico na literatura; difusão de ideais de nação através do romance histórico e do teatro nacional; a pintura de cariz romântico; os monumentos históricos e a visão medievalista e o neomanuelino; a importância dos Mitos de linhagem comum; as exposições internacionais e os pavilhões portugueses; o Palácio de Cristal portuense; as influências da Geração de 70; o Zé Povinho, enquanto símbolo nacional; o nacionalismo cultural no final do século e o culto dos heróis. A partir do enquadramento teórico e da reflexão conceptual alcançámos um conhecimento que embora não se tenha esgotado pela sua amplitude, permitiu construir um estado da arte consistente.

A parte prática é baseada no método de estudo de caso múltiplo conduzido por uma análise crítica dos casos. A partir das questões principais de tese (*como, de que forma foram representadas graficamente as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa nos jornais ilustrados do século XIX?*; *será possível identificar elementos gráficos ou de impressão tipográfica ao serviço dessas narrativas?*; *como se articularam esses elementos gráficos?*; *identificam-se símbolos e ícones representantes da identidade nacional portuguesa?*; *como se representaram?*; *distingue-se algum sistema visual baseado nesses símbolos e ícones?*) estabeleceram-se os critérios de seleção dos casos assentes em cinco linhas de orientação:

- 1. Presença de um projeto gráfico coerente e constante desde o início até ao final da publicação;**
- 2. Periodicidade e longa duração;**
- 3. Semelhança dos objetos gráfico-editoriais;**
- 4. Presença de muitas imagens;**
- 5. Veiculação de ideais patrióticos.**

Estes critérios de seleção permitiram circunscrever o objeto de estudo desta investigação a uma amostra de três casos que são três periódicos ilustrados realizados em Portugal e no arco temporal predeterminado, século XIX:

O Panorama. Jornal Litterario e Instructivo, Lisboa (1837-1868)

Archivo Pittoresco Semanario Illustrado, Lisboa (1857-1868)

O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro, Lisboa (1877-1915)

O desenvolvimento dos critérios de seleção encontra-se mais detalhadamente explicado no 6.º Capítulo.

Desenvolvimento da metodologia — Os três periódicos ilustrados, foram analisados individualmente em função de **4 proposições** elaboradas especificamente para direcionar a atenção para aquilo que pretendíamos fosse examinado em relação à problemática da tese. As proposições foram construídas segundo as seguintes linhas de orientação: a primeira relacionou-se com as questões de tese e os objetivos da investigação; a segunda com o enquadramento teórico e a reflexão conceptual resultante da revisão da literatura de referência; e a terceira relacionou-se com um estudo exploratório de diversos periódicos ilustrados portugueses e estrangeiros.

As 4 proposições elaboradas são as seguintes:

1. Os projetos gráficos d' *O Panorama*, *Archivo Pittoresco* e *O Occidente*, apresentam semelhanças evidentes com os projetos gráficos de outras publicações ilustradas estrangeiras da mesma época.
2. Apesar dos três periódicos ilustrados escolhidos reproduzirem projetos gráficos estrangeiros, utilizaram deliberadamente elementos gráficos e de impressão tipográfica de produção nacional.
3. Muitas das imagens que integram as páginas dos três periódicos ilustrados relacionam-se com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa segundo uma organização temática.
4. Nas imagens que integram as páginas dos três periódicos identificam-se vários símbolos e ícones representativos da identidade nacional portuguesa, sendo possível distinguir pelo menos um sistema simbólico.

Para uma análise mais eficaz dos casos de estudo, além de termos atendido às proposições previamente enunciadas, construímos grelhas de análise que permitiram sistematizar toda a informação que posteriormente foi discutida, cruzada e interpretada. Cada proposição levou a que se tivesse de constituir um grupo de questões de acordo com as suas especificidades.

A **proposição 1** compreende o seguinte grupo de questões de estudo:

- Os projetos gráficos dos três periódicos ilustrados selecionados são de criação nacional?
- São reproduções de projetos gráficos estrangeiros?
- Se sim, quais?
- Quais as principais características dos projetos gráficos?

Para o esclarecimento destas questões considerámos pertinente executar a nossa pesquisa da seguinte forma:

- a) Pela leitura de textos publicados nos três periódicos ilustrados portugueses no sentido de captar indícios que nos levassem a perceber se os projetos gráficos eram de criação de artistas gráficos nacionais ou se eram reproduzidos de projetos gráficos estrangeiros;

- b) Pela observação direta dos três periódicos portugueses e de periódicos ilustrados estrangeiros do mesmo tipo e da mesma época que nos permitisse fazer comparações;
- c) Pela leitura de literatura de referência sobre o argumento.

A **proposição 2** compreende o seguinte grupo de questões de estudo:

- Qual o valor que as direções dos três periódicos atribuíam à comunicação visual?
- Qual o valor que atribuíam particularmente à introdução da imagem?
- Os projetos gráficos contêm algum tipo de elementos gráficos exclusivamente de produção nacional?
- A impressão tipográfica contém algum tipo de materiais de fabrico português?
- Se sim, quais são esses elementos?
- Qual a importância que as direções dos três periódicos atribuíam à utilização de elementos gráficos e de impressão tipográfica de produção exclusivamente nacional?

Para o esclarecimento destas questões considerámos pertinente executar a nossa pesquisa da seguinte forma:

- a) Pela observação direta das páginas dos três periódicos ilustrados no sentido de identificar a presença de elementos gráficos constitutivos da composição gráfica e da impressão tipográfica que nos parecessem de produção exclusivamente nacional;
- b) Pela leitura de textos publicados nos próprios periódicos assinados pelos diretores ou redatores, tais como: *textos aos assinantes*, *prefácios*, *textos administrativos*, entre outros. Considerámos que na impossibilidade de entrevistar os diretores, redatores, ilustradores e gravadores dos três periódicos em análise, esta leitura dos textos tornar-se-ia útil no sentido em que ajudaria particularmente a compreender questões primordiais para a nossa investigação, tais como: *qual a importância que a comunicação visual tinha no contexto gráfico e editorial; qual a relevância que os diretores atribuíam à utilização de elementos gráficos exclusivamente de produção portuguesa; e ainda, se essa utilização fazia parte de alguma estratégia gráfica e editorial com fins assumidamente patrióticos*;
- c) Finalmente, pela leitura de literatura de referência sobre o argumento.

A **proposição 3** compreende o seguinte grupo de questões de estudo:

- Quais são as imagens dos três periódicos ilustrados que se relacionam com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa no século XIX?
- Como, de que forma se relacionam?
- Relacionam-se por temas? Quais?

Para o esclarecimento destas questões considerámos pertinente conduzir a nossa pesquisa da seguinte forma:

- a) Pela observação direta das páginas dos três periódicos ilustrados no sentido de aferir quais as imagens que melhor se relacionam com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa no século XIX;

- b) Leitura dos textos publicados nos três periódicos na procura de indícios que nos ajudassem a compreender o conjunto de temáticas tratadas;
- c) Revisão da literatura de referência.

Esta proposição gerou a adoção de uma metodologia mais elaborada em relação às outras. A pesquisa referida na alínea b) mostrou-se da maior importância na identificação e organização das imagens. A partir da leitura de inúmeros textos publicados nos três periódicos criámos uma relação entre **imagem** e **texto**. Ou seja, captámos um conjunto de **expressões-chave** que nos permitiu gerar uma segunda grelha de análise para a identificação e organização das imagens. Esta metodologia pareceu-nos interessante após verificarmos que muitas das expressões-chave captadas remetiam de forma sintética e metafórica para os conceitos que apreendemos sobre as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa na literatura de referência. Estas expressões metafóricas permitiram-nos mais facilmente conceber imagens mentais sobre os complexos conceitos. Depois, devidamente organizadas, serviram-nos para dar suporte a um novo conjunto de questões mais específicas que permitiram orientar a nossa procura de imagens. As **perguntas-chave** que resultaram da síntese são as seguintes e respondem às seguintes questões.

Quais as imagens que se relacionam com:

- ***pátria sagrada?***
- ***culto do passado, memórias gloriosas, herança imortal?***
- ***monumentos do passado, vestígios do passado?***
- ***culto da pátria, exaltação nacional?***
- ***soberania nacional?***
- ***índole nacional, génio nacional, grandeza dos nossos heróis, homens ilustres da nação?***
- ***natureza de Portugal, paisagens nacionais, natureza das possessões ultramarinas, natureza do irmão Brasil?***
- ***tradições populares, ruralidade, culto do campo?***
- ***modernização, progresso, aperfeiçoamentos da indústria, novidades notáveis?***
- ***culto da cidade?***
- ***regeneração da nação, refundação da nação?***

A **proposição 4** compreende o seguinte grupo de questões de estudo:

- Quais os símbolos e ícones mais representativos das narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa que se identificam nas imagens dos três periódicos?
- Quando e como surgiram? Desde o início do século, no meio ou no final do século?
- Os símbolos e ícones identificados estão organizados em algum sistema simbólico?

Para o esclarecimento destas questões considerámos pertinente conduzir a nossa pesquisa da seguinte forma:

- a) Pela observação das imagens sistematizadas anteriormente em áreas temáticas no sentido de identificar símbolos e ícones;
- b) Leitura dos textos publicados nos três periódicos;
- c) Revisão da literatura de referência tratada na parte teórica e reflexiva de suporte a esta investigação.

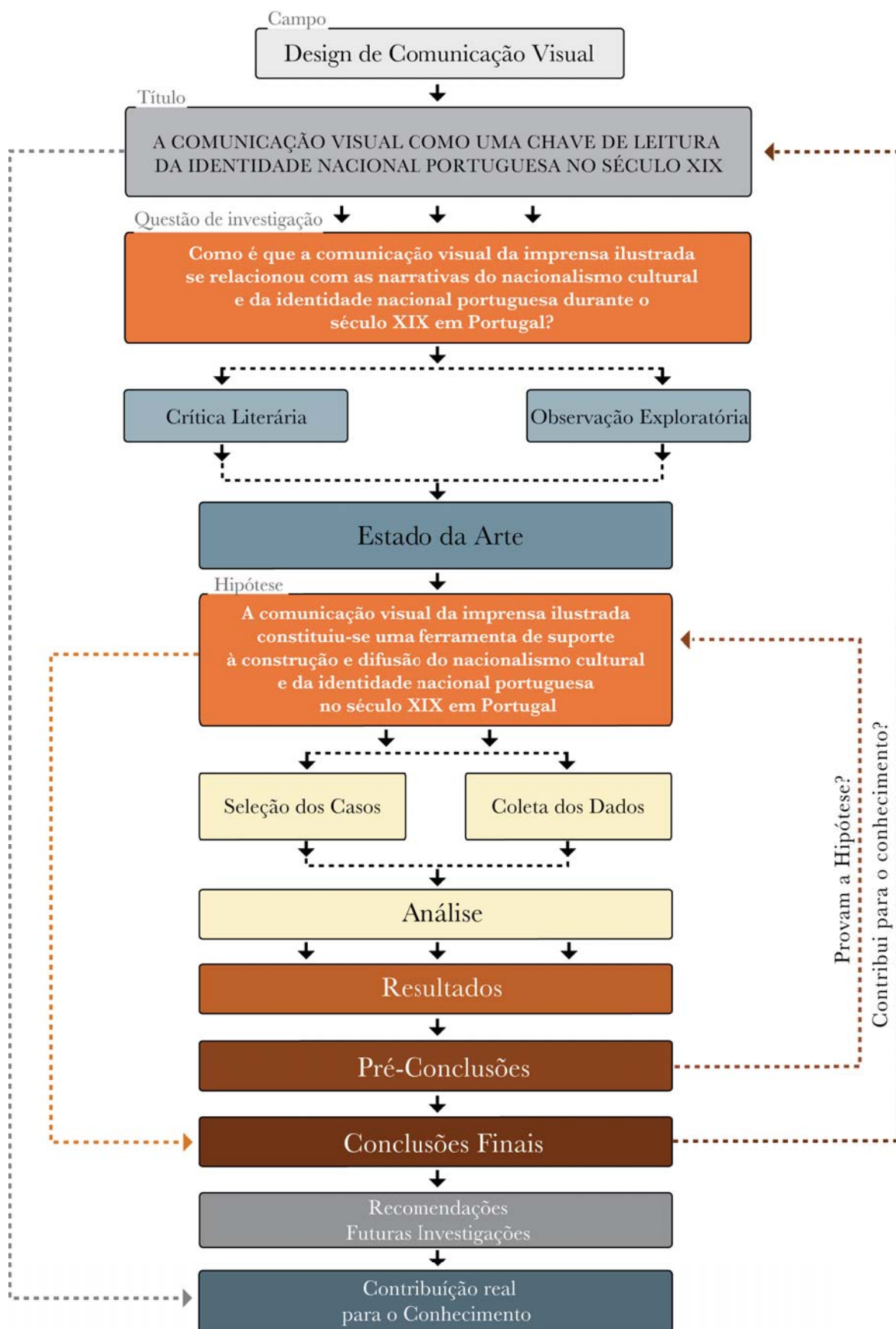
A observação das imagens sistematizadas anteriormente em dez áreas temáticas possibilitou circunscrever esta análise a uma amostra de quatro áreas que são aquelas, nas quais as imagens evidenciam de forma mais destacada a presença de símbolos e ícones. São elas: Monumentos e edifícios históricos, Personalidades históricas, Heráldica e vexilologia e Comemorações patrióticas.

Protocolo de recolha de informação — As evidências para este estudo de caso múltiplo constituíram-se essencialmente em dois grupos de análise. O primeiro compõe-se por: artigos vários, prefácios, textos aos assinantes, textos administrativos e relatórios publicados nos três periódicos. Segundo Yin (2005) uma das fontes de evidência que é considerada como das mais relevantes para conduzir um estudo de casos são as entrevistas, portanto, na impossibilidade de entrevistar os diretores, redatores, ilustradores e gravadores dos três periódicos, considerámos da maior importância a análise de textos publicados nos mesmos assinados pelos diretores da redação, ou pelos diretores artísticos. Estes textos, foram um importante suporte para corroborar as constatações provenientes da observação direta. O segundo grupo de análise constitui-se numa grande quantidade de imagens, também proveniente dos três periódicos.

No decorrer do processo investigativo houve a necessidade de recolher mais informação. Foi necessário incluir como fontes de evidência adicionais outros jornais ilustrados da época (portugueses e estrangeiros); outras gravuras e litografias; postais ilustrados; cartazes, entre outros objetos gráficos do mesmo período de análise.

Considerámos da maior importância seguir alguns princípios no trabalho de coleta de dados. Após uma criteriosa seleção, a informação foi organizada da seguinte forma: **criação de um banco de dados que depois de relacionados alimentaram o estudo de caso múltiplo e manutenção de um encadeamento das evidências.** O processo de manutenção do encadeamento das evidências consiste em voltar à leitura das questões iniciais e seguir todas as etapas até aos resultados do estudo. Depois, inversamente, dos resultados para as questões iniciais da pesquisa e de novo para os resultados. Portanto, no final de cada relatório referente a cada proposição do estudo de caso múltiplo verificou-se o encadeamento. O desenvolvimento deste protocolo de recolha de informação encontra-se mais detalhadamente descrito no 6.º Capítulo.

No Quadro 1, na página seguinte, apresentamos o organograma da metodologia de investigação.



Quadro 1 Organograma da metodologia de investigação. Fonte: autora (2017).

1.6. Estrutura de tese

A presente investigação encontra-se estruturada num volume constituído por onze capítulos. Todos os capítulos são iniciados com uma nota introdutória que fundamenta os argumentos abordados e finalizados com uma síntese conclusiva com o objetivo de proporcionar uma visão sucinta sobre os assuntos estudados. No final de cada capítulo encontra-se uma relação da bibliografia referenciada no respetivo capítulo. A norma utilizada na redação desta dissertação e referências bibliográficas foi a da APA (American Psychological Association). No final da dissertação apresenta-se a Bibliografia Geral estruturada por temas e na qual foram incluídas obras não referenciadas, mas que foram importantes para a compreensão dos argumentos.

O **1.º Capítulo** intitulado de Introdução tem por objetivo o enquadramento geral da investigação através de um conjunto de textos que se referem às motivações da candidata, pertinência do tema, questões de investigação, hipótese e proposições, objetivos gerais e específicos e metodologia utilizada. Apresenta-se também o organograma da investigação.

A seguir à Introdução, a dissertação divide-se em duas partes. A primeira intitula-se **Enquadramento Teórico e Reflexão Conceptual** e a segunda intitula-se **Análise crítica de produção gráfica portuguesa no séc. XIX: três casos de estudo**.

Na primeira parte desenvolve-se uma contextualização teórica na qual também se fazem algumas reflexões sobre os argumentos implicados na investigação. A contextualização começa pelo **2.º Capítulo**, no qual se aborda a comunicação visual, compreende-se a imagem no contexto da perceção visual e problematiza-se o desempenho da produção gráfica na sociedade e o modo como esta se relaciona com a cultura. No **3.º Capítulo** reflete-se sobre o universo simbólico do ser Humano e estuda-se a semiótica como instrumento teórico para a interpretação dos símbolos. O capítulo termina com exemplos de símbolos e ícones da comunidade e suas significações. No **4.º Capítulo** realiza-se um enquadramento teórico sobre a ideia de nação, estado, identidade nacional e nacionalismo. Aborda-se o surgimento das nações modernas, segundo visões modernistas e etno-simbólicas procurando contextualizar o caso português. O **5.º Capítulo** foca-se sobretudo em Portugal. Neste capítulo procura-se mostrar como as várias áreas da cultura forneceram à sociedade portuguesa as narrativas de nacionalismo cultural e de identidade nacional que guiaram a nação durante o século de Oitocentos.

Na segunda parte, investigam-se três periódicos ilustrados do século XIX no sentido de explorar, *como, de que forma* se relacionou a comunicação visual com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa durante o mesmo século em Portugal. A segunda parte começa pelo **6.º Capítulo**, no qual se estabelecem os critérios de escolha dos casos de estudo e a apresentação do protocolo de recolha da informação. Apresentam-se os três periódicos ilustrados como casos do estudo de caso múltiplo, realiza-se um enquadramento histórico da Imprensa periódica ilustrada do século XIX em Portugal e uma breve contextualização sobre a composição gráfica de jornais ilustrados e a gravura em madeira no mesmo século. O capítulo termina com uma análise das composições gráficas dos três periódicos ilustrados no sentido de observar alguns pontos de contacto com os princípios de *Gestalt*. No **7.º Capítulo** demonstra-se que os projetos gráficos dos três periódicos

ilustrados são reproduções de projetos gráficos estrangeiros e evidenciam-se as suas principais características. No **8.º Capítulo** explica-se o valor que os diretores dos três periódicos atribuíam à comunicação visual e mostra-se que apesar dos três periódicos reproduzirem projetos gráficos estrangeiros utilizavam por questões patrióticas elementos de composição gráfica e de impressão tipográfica exclusivamente de produção nacional. No **9.º Capítulo** evidencia-se que muitas das imagens publicadas nos três periódicos constituem-se em instrumentos amplificadores de uma estratégia de comunicação visual de suporte às narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa. Neste capítulo mostra-se que existe uma organização da informação iconográfica e realiza-se uma descrição dessa estratégia. No **10.º Capítulo** analisa-se particularmente as imagens publicadas nos três periódicos no sentido de identificar signos gráficos. Neste capítulo evidencia-se que os símbolos e ícones identificados organizam-se num sistema simbólico integrado de representação da identidade nacional portuguesa. Finalmente no **11.º Capítulo** apresenta-se as conclusões finais e uma reflexão conducente a desenvolvimentos futuros da tese.

Referências Bibliográficas

- Cardoso, A. H., Ladeiro, H. & Silva, J. M. (2005). *Design com Dimensão 40 anos de Design em Portugal*. Porto: Asa Editores. ISBN 972-41-4420-8.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982). *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema. ISBN 972-695-215-8.
- Eco, U. (2004). *O Signo*. Barcarena, Portugal: Editorial Presença. ISBN 972-23-1297-9.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (2000). *The Invention of Tradition*. Cambridge, Reino Unido: University Press. ISBN 0-521-43773-3.
- Smith, A. D. (1997). *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva. ISBN 972-662-520-3.
- Thiesse, A.-M. (2001). *La creazione delle identità nazionali in Europa*. Bolonha, Itália: Società editrice Il Mulino. ISBN 978-88-15-09612-8.
- Yin, R. K. (2005). *Estudo de Caso. Planejamento e Métodos*. Porto Alegre, Brasil: Bookman.

1.^a PARTE

Enquadramento Teórico e Reflexão Conceptual

Nesta primeira parte, reflexiona-se sobre as imagens elaboradas pelo ser Humano. Compreende-se a imagem no contexto da percepção visual. Abordar-se a ciência da psicologia da forma, através da observação de exemplos tangíveis em composições gráficas. Problematisa-se a ideia de comunicação visual na sua relação com o design gráfico colocando a ênfase nas funções que a produção gráfica desempenha na sociedade e o modo como se relaciona com a cultura. Reflete-se sobre o universo simbólico do ser Humano, na sua complexidade enquanto meio de expressão das diversas culturas. Estuda-se a semiótica como instrumento teórico para a interpretação dos símbolos. Observa-se exemplos de símbolos e ícones da comunidade e suas significações. Enquadra-se teoricamente a ideia de nação, estado, identidade nacional e nacionalismo, através do desenvolvimento de abordagens sobre o surgimento das nações modernas, procurando contextualizar o caso português. Enfatiza-se o papel que os intelectuais tiveram na cultura nacionalista e na criação de símbolos. E finalmente explana-se como as várias áreas da cultura forneceram à sociedade portuguesa algumas narrativas de nacionalismo cultural e de identidade nacional que guiaram a nação durante o século XIX.

2.º CAPÍTULO

A Ciência da Psicologia da Forma e a Comunicação Visual e Gráfica como Produção de Significados

(...) culture may be thought of as the beliefs and values (the Ideologies) of groups of people and the ways (the signifying system — both products and processes) in which those beliefs and values are communicated, reproduced and contested. The beliefs and values may concern any and all aspects of the world and its contents as they are experienced by the group in question: nature, children, material goods, gender, other people and so on. Graphic design is a cultural activity in that it is one of the signifying systems in which those beliefs and values are communicated one of the ways in which those beliefs and values may be reproduced or challenged. Its products and processes are examples of culture in so far as the reproduce or resist the social order.³

(Barnard, 2005, p. 6)

³Tradução livre da autora: «A Cultura pode ser pensada em termos de crenças e valores (as Ideologias) de grupos de pessoas e os modos (o sistema significante — ambos produtos e processos) nos quais, essas crenças e valores são comunicados, reproduzidos e contestados. As crenças e os valores podem dizer respeito a qualquer aspeto do mundo e do seu conteúdo, e ao modo como estes são experienciados pelo grupo em questão seja: natureza, crianças, bens materiais, género, outras pessoas e assim por diante. O design gráfico é uma atividade cultural na medida em que é um dos sistemas de significação no qual essas crenças e valores são comunicados, é uma das maneiras em que essas crenças e valores podem ser reproduzidos ou desafiados. Os seus produtos e processos são exemplos de cultura na medida em que reproduzem ou resistem à ordem social.» (Barnard, 2005, p. 68).

2.0. Nota introdutória

A comunicação visual apresenta-se um tema tão vasto, que nos coloca vários problemas de abordagem tornando-se difícil saber por onde começar. Para Richard Hollis (2005), num sentido genérico a comunicação visual tem uma longa história: «Quando o homem primitivo, ao sair à caça, distinguia na lama a pegada de algum animal, o que ele via ali era um sinal gráfico. O olho do seu espírito avistava nas pegadas o próprio animal» (2005, p. 1). Os vestígios gráficos deixados na lama, não intencionalmente pelo animal, comunicavam visualmente uma mensagem que depois de interpretada levava o homem a conjecturar que o animal tinha estado naquele lugar. Se seguisse as pegadas poderia ter fortes probabilidades de ser bem-sucedido na caça. Munari (2009), considera que praticamente tudo o que os nossos olhos veem é comunicação visual, seja, «Uma nuvem, uma flor, um desenho técnico, um sapato, um panfleto, uma libélula, um telegrama, (...) uma bandeira. Imagens que (...) têm um valor diferente segundo o contexto em que estão inseridas, dando informações diferentes» (Munari, 2009, p. 87).

Quando o indivíduo abre os olhos dá-se conta de um mundo imenso, constituído de tantas coisas com propriedades tão diferentes: formas, cores, texturas, entre outros. Toda esta complexidade é comunicada através de imagens, ou se quisermos, através de informações que se produzem no ser humano a um nível mental. Como nos refere Kanizsa (1980), o mundo que se apresenta aos nossos olhos tão naturalmente, é constituído por duas realidades diferentes, aquela que achamos ser a aparência natural das coisas definida pelo autor de «realismo ingénuo» (p. 25), e aquela que é a informação percebida pelo indivíduo. Estas duas realidades não são necessariamente a mesma coisa.

A atitude mais natural é observarmos o mundo sem nos questionarmos, porque a priori não parece haver nada para questionar. Estamos perfeitamente adaptados para ver o mundo desta forma e a correspondência entre as duas realidades geralmente é vivida de uma forma natural. Apesar disso, o autor citado facilmente nos prova o contrário com exemplos bem simples de quando os nossos sentidos nos enganam e somos vítimas de uma ilusão de ótica⁴. Por exemplo, quando estamos parados numa fila de trânsito e o automóvel do lado descai um pouco para trás dando-nos a ilusão de ser o nosso carro que está em andamento. Qual é neste caso a realidade, é aquela aparente ou aquela percebida na mente? Ou ambas? E quando não conseguimos ver tudo o que se passa à nossa volta. Existem muitos acontecimentos dissimulados, basta pensar no mimetismo de certos animais. Kanizsa (1980, p. 27) explica que estas situações aparentemente paradoxais permitem-nos compreender que a existência de certos acontecimentos, como por exemplo, o movimento dos objetos, a sua localização espacial, entre outros, ao nível do plano da realidade percetiva nem sempre são fenómenos possíveis de explicar por uma simples referência a essa realidade. Porque na verdade, esse aspeto pode não existir «fisicamente», mas não deixa de estar «perceptivelmente» presente.

Não é preciso ter ilusões de ótica, nem presenciar as mudanças cromáticas de um camaleão para se perceber que aquilo a que chamamos *realidade* submete-se forçosamente a um processo complexo de transformação mental. Por exemplo,

⁴ Gaetano Kanizsa (1980) refere inúmeros exemplos que nos mostram o quanto é complexa a relação entre aquilo a que chamamos de «realidade» física e aquilo que é a percepção. O que é a *realidade* torna-se inclusive muito discutível.

quando olhamos para uma árvore, ela efetivamente tem uma forte semelhança com a imagem mental que dela elaboramos, apesar das diferenças de escala do objeto na natureza e enquanto imagem mental, mas podemos dar um exemplo igualmente tangível de outra ordem, em que a imagem fisicamente real não tem absolutamente qualquer semelhança com a imagem mental. O desenho das letras da palavra escrita *cadeira* é completamente diferente do seu significado. Nós lemos a palavra composta pelas letras **c-a-d-e-i-r-a** e o que imaginamos é o objeto que lhe corresponde. Portanto, conseguimos perfeitamente perceber duas realidades em simultâneo e sem qualquer dificuldade as unimos numa só. Mas para isso tivemos que passar por um longo processo de aprendizagem que nos facultou a capacidade de unir o significado à palavra.

Compreender este tipo de fenómenos também faz parte de perceber o que é a comunicação visual, um tema tão abrangente que envolve, não somente o mundo natural como também aquele produzido pelo ser Humano. Portanto, as palavras escritas, bem como os seus significados são comunicação visual. Igualmente os caracteres das letras que compõe um texto, a sua paginação e impressão num formato qualquer, seja revista, jornal ou outro, também são comunicação visual. O campo verde de papoilas vermelhas que se apresenta tão natural aos nossos sentidos é comunicação visual, assim como o desenho que a criança faz da papoila, ou a fotografia, ou a pintura ou a escultura. Igualmente os desenhos dos arquitetos ou dos designers, ou os esquemas das mais variadas instalações elétricas, que pelo facto de conterem códigos que só alguns entendem não quer dizer que são sejam comunicações visuais. Seja o mundo que se apresenta aos nossos olhos como natural, seja o mundo criado pelo ser Humano (desenhos, fotografias, artes plásticas, cinema, televisão, imagens em movimento ou estáticas, simples ou complexas, imagens geradas por computador, letterings, paginações de revistas, jornais, sítios web, entre outros) ou seja, tudo o que se possa referir ao âmbito visual dentro das possibilidades de legibilidade através da nossa visão, é Comunicação Visual.

Este vasto tema irá ser explorado na sua complexidade dentro do contexto daquilo que é produzido pelo ser Humano no desenrolar dos próximos dois capítulos (2.º e 3.º).

Neste capítulo começaremos por compreender os problemas inerentes às imagens que vemos e elaboramos no contexto da perceção visual, que diz respeito ao lado mais psicológico do tema. Iremos começar por abordar a ciência da psicologia da forma, dando exemplos da sua aplicação em composições gráficas. A seguir trataremos a ideia de comunicação visual na sua relação com o design gráfico. Iremos colocar a ênfase nas funções que a produção gráfica desempenha na sociedade e o modo como se relaciona com a cultura. Deixaremos para o próximo capítulo a análise das teorias da comunicação, mais concretamente a semiótica. Esta decisão justifica-se, pelo facto de auxiliar na compreensão de um capítulo que se vai referir ao complexo universo simbólico do ser Humano.

2.1. Comunicação visual e percepção visual — a visão

A percepção é um processo complexo que acontece ao nível dos nossos cinco sentidos que entram em contacto com aquilo que nos circunda para nos dar a conhecer o mundo. Destes cinco sentidos, acredita-se que aquele que nos permite um maior número de informações, e que por isso mesmo também nos condiciona mais, é a visão, através do olho, o complexo órgão por excelência apontado desde a Antiguidade como símbolo dos deuses: o Olho de Hórus, o Olho Maçónico, o Olho da Providência, entre outros.

O nosso mundo ao nível dos sentidos, ou como Kanizsa (1980) denomina «Il nostro mondo fenomenico»⁵ (p. 34), como já tivemos oportunidade de referir, não é uma cópia direta do ambiente físico, mas o resultado de uma *série de mediações* que constituem a nossa percepção. Esta, fornece-nos um conhecimento *mediado e indireto* dos objetos e eventos físicos que nos circundam. A experiência de *ver* torna-se deste modo um evento privado de cada um. O que nos leva mais uma vez a refletir sobre a diferença daquilo que será o objeto *físico* na natureza e aquilo que é o objeto *fenoménico* percebido por nós.

O mundo manifesta-se pela luz, sem a qual o ser humano não conseguiria ver. Como nos refere Rudolf Arnheim (1988):

Os físicos nos dizem que vivemos de luz tomada de empréstimo. A luz que ilumina o céu é enviada pelo sol de uma distância acima de setenta e dois milhões, duzentos e trinta e seis mil quilômetros através de um universo escuro, para uma terra escura. (p. 293)

São as radiações da luz que estimulam a retina do observador e dão lugar à projeção ótica do objeto, iniciando-se assim o processo da percepção visual. Poder-se-ia dizer de forma muito resumida que o mundo apresenta-se codificado e o ser humano possui um sistema decodificador avançado para o compreender. A luz que incide sobre o olho transforma-se em energia neural, e depois, através do processo da percepção visual⁶ produz-se uma imagem mental. Durante este processo atuam fatores

⁵TLA: «O nosso mundo fenomenico». (Kanizsa, 1980, p. 34).

⁶ Kanizsa esquematiza da seguinte forma o processo da percepção visual: «(...) l'oggetto fisico (fonte degli stimoli) emette o riflette radiazioni luminose di varia frequenza e intensità. Tali radiazioni (stimoli distali), dopo un tragitto più o meno lungo, danno luogo sulla retina di un osservatore ad un'area di stimolazione (stimolo prossimale) corrispondente alla proiezione ottica dell'oggetto. Tale area varia in grandezza con il variare della distanza tra oggetto ed organismo, mentre la sua forma varia con il variare dell'inclinazione dell'oggetto rispetto all'osservatore. Dall'area di stimolazione retinica ha inizio una catena di processi fisiologici (reazioni fotochimiche a livello dei recettori, scatenamento e conduzione di impulsi nervosi lungo le vie ottiche afferenti) che modificano lo stato fisiologico dall'area corticale alla quale giungono. I processi corticali risultanti costituiscono il substrato fisiologico delle esperienze percettive (livello psicofisico). Il dato percettivo (oggetto fenomenico) è un'esperienza privata di ciascun osservatore in quanto nell'organismo di ogni singolo osservatore si avvera un distinto processo corticale.» (Kanizsa, 1980, pp. 35) TLA.: «O objeto físico (fonte dos estímulos) emite ou reflete radiação de luz de diferentes frequências e intensidades. Tal radiação, (estímulos distantes) depois de um percurso mais ou menos longo, atinge a retina de um observador, dentro de uma área de estimulação (estímulo proximal) correspondente à projeção ótica do objeto. Esta área modifica-se em grandeza com o variar da distância entre o objeto e o corpo. Enquanto a sua forma varia de acordo com a inclinação do objeto em relação ao observador. Na área de estimulação da retina inicia-se uma cadeia de processos fisiológicos (reações fotoquímicas nos recetores, provocando a condução dos impulsos nervosos ao longo das vias óticas aferentes) que modificam o estado fisiológico do córtex ao qual os impulsos chegam. Os processos corticais resultantes formam o substrato fisiológico de experiências percetivas (nível psicofísico). O objeto percetual (objeto fenomenico) é uma experiência particular de cada observador porque no corpo de cada observador acontece um processo cortical distinto.»

psicológicos de vária ordem, entre os quais existem também os fatores culturais, que ajudam a moldar a imagem resultante.

Neste complexo processo mental, Hachen (2007, p. 12) salienta a importância da memória, constituída de inúmeros fragmentos mnemónicos (engrama), que são substâncias químicas produzidas através de impulsos elétricos entre células nervosas. Estas, formam entre elas inúmeras conexões para criar uma enorme rede neuronal. Desta forma, cada indivíduo possui um extraordinário património de imagens, que foi sendo construído ao longo da sua vida. São imagens conscientes e inconscientes que podem ser mais próximas ou mais longínquas no tempo. Nem todas podem ser recordadas facilmente, Hachen refere que recordamos segundo as nossas emoções, que assim acabam por ter grande influência no processo da perceção ajudando a moldar as imagens que chegam do exterior. Isto faz de cada indivíduo um ser único. Ainda assim, se por um lado o mundo dos sentimentos, íntimo e individual, influencia a observação, por outro, cada ser humano também se constitui por uma série de fatores que são iguais a todos os outros seres humanos. O Hachen (2007, p. 14) salienta que as pessoas quando olham para qualquer coisa ativam os mesmos processos mentais para analisar e organizar tudo aquilo que veem. Estes processos podem considerar-se inatos ao ser humano e possíveis de estudar.

2.1.1. Perceção visual e a ciência da psicologia da forma

O resultado daquilo que o indivíduo acredita *ver*, ou seja, o processo *psico-percetivo* (imagem projetada no cérebro) pode ser, até certo ponto compreendido e previsto pelo facto de ocorrerem algumas *constâncias percetivas* que fazem parte integrante da mente humana.

Hachen (2007, p. 14) refere-nos que estas dizem respeito à forma, cor e espaço, sendo que, uma pessoa memoriza e percebe sobretudo porque elas entram em ação. Para este autor um dos objetivos da existência de uma «ciência da visão» diz respeito à projeção. Por exemplo, para um designer gráfico cuja função é criar objetos de comunicação visual, a aquisição de uma alfabetização visual e gráfica torna-se fundamental, bem como a compreensão das relações que se estabelecem entre forma, cor, organização da composição gráfica e cultura. Da cultura falaremos mais à frente.

Noble e Bestley (2016) também consideram primordial a criação de um,

(...) *corpus* di conoscenze che possa costituire un'epistemologia del graphic design, in particolare teorie e idee che siano in relazione diretta con l'atto di progettare, ma si può ragionevolmente assumere che molti aspetti formali della disciplina siano intessuti di un ampio gruppo di idee e di teorie.⁷ (p. 26)

Os autores identificam a *Gestalt*, como a ciência que estuda a perceção visual, fazendo parte do núcleo central da disciplina de design gráfico: «La maggiore o minore efficacia comunicativa degli elementi visivi che compongono un progetto grafico dipende ampiamente da una gamma di fattori descritti da alcuni principi

⁷TLA: «(...) *corpus* de conhecimentos que possa constituir uma epistemologia do design gráfico, em particular, teorias e ideias que estejam diretamente relacionadas com o ato de projetar, mas é razoável supor que muitos dos aspetos formais da disciplina são tecidos através de um conjunto amplo de ideias e teorias.» (Noble & Bestley, 2016, p. 26).

caratterizzanti della teoria della *Gestalt* e della percezione.»⁸ (Noble & Bestley, 2016, p. 26).

Refletindo num sentido inverso, podemos supor que o desenvolvimento de uma consciência acerca de como funcionam estes mecanismos, também nos pode ajudar na interpretação dos próprios objetos de comunicação visual produzidos pelos designers ou artistas visuais, «não há razão para que as formas visuais se separem daquilo que elas nos dizem» (Arnheim, 1988, p. xix). O autor citado, que foi um grande estudioso da relação que existe entre a *Gestalt* e a arte, também se refere à existência dessas forças perceptivas, e salienta o facto de serem a contraparte fisiológica da experiência visual no nosso sistema nervoso. São processos de campo, que o observador vê como «atrações e repulsões nos padrões visuais com propriedades genuínas dos próprios objetos percebidos» (Arnheim, 1986, p. 10). Compreendê-las pode ajudar na interpretação de imagens visuais produzidas pelo ser humano. Arnheim dá como exemplo a interpretação de obras de arte. De acordo com as leis de *Gestalt*, a arte funda-se no *princípio da pregnância da forma*, que é uma tendência do cérebro humano em organizar as coisas de um modo regular, simétrico, com uma tendência à simplificação. É importante perceber a forma como um todo para depois deslindar as partes. Portanto, depreendemos que a compreensão das leis inatas segundo as quais se percebem os objetos e as relações organizacionais entre eles torna-se um elemento chave para a compreensão do modo como a comunicação visual comunica significados.

Os inícios dos estudos de *Gestalt* remontam ao final de Oitocentos. Em 1839 Michel Eugène Chevreul (1786-1889), publicou um trabalho sobre a subdivisão parcelar da cor (1839) inspirando profundamente duas correntes artísticas muito importantes do século XIX: o *Pointilisme* em França e o *Divisionismo* em Itália. O que os estudos de Chevreul resumidamente dizem é que uma cor resultante de uma mistura de duas cores pode ser percebida olhando simplesmente para pigmentos puros diferentes encostados uns aos outros com a forma de pontinhos ou tracinhos coloridos. A mistura das cores acontece fisiologicamente no olho do observador, tornando-se possível que tracinhos de cor azul e amarelo encostados provoquem a percepção da cor verde.

Segundo Hachen (2007, p. 26), este foi o primeiro estudo teórico (diferença ótica das cores) em que se considerou a percepção como um processo fisiológico. Estes ensaios teóricos permitiram que artistas como, Georges-Pierre Seurat (1859-1891) e Paul Signac (1863-1935) ou Giovanni Segantini (1858-1899) e Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907), apresentassem o fenómeno através da sua arte. Os dois pintores franceses faziam pontinhos de cor, os italianos faziam pinceladas ou tracinhos coloridos.

Como nos refere o autor citado, passaram-se vários anos após os estudos de Chevreul e só no final do século, em 1892, Max Wertheimer (1880-1943), nascido na atual República Checa, começou a realizar algumas pesquisas sobre a percepção visual e a psicologia. Mais tarde o alemão Kurt Koffka (1886-1941) e Wolfgang Köhler (1887-1967), nascido na atual Estónia, deram vida a uma doutrina nova para a época: a *Gestaltpsychologie*, ou psicologia da forma.

⁸TLA: «(...) a maior ou menor eficácia comunicativa dos elementos visuais que compõem um projeto gráfico, depende em grande parte de uma série de fatores descritos por alguns princípios que caracterizam a teoria da *Gestalt* e da percepção.» (Noble & Bestley, 2016, p. 26).

A *Gestalt* tornou-se um método e um princípio teórico para a solução de inúmeros problemas da psicologia em áreas muito distintas, desde a psicologia do indivíduo até à psicologia da arte, para a qual o já mencionado Rudolf Arnheim foi uma referência no século XX:

Os princípios do meu pensamento psicológico e muitos dos experimentos (...) provém da teoria da *Gestalt* (...). A palavra *Gestalt*, substantivo comum alemão, usada para configuração ou forma tem sido aplicada desde o início do nosso século a um conjunto de princípios científicos extraídos principalmente de experimentos de percepção sensorial. Admite-se, geralmente, que as bases do nosso conhecimento actual sobre percepção visual foram assentadas nos laboratórios dos psicólogos gestaltistas, e meu próprio desenvolvimento formou-se nos trabalhos teóricos e práticos desta escola. (Arnheim, 1988, p. xvi)

O autor também nos refere que muito do conhecimento sobre percepção visual levado a cabo pelos psicólogos da *Gestalt*, assentou no exercício da arte, «desde suas origens a psicologia da *Gestalt* teve afinidades com a arte. A arte permeia os escritos de Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka». (Arnheim, 1988, p. xvi). Sabe-se que muitos dos problemas estudados por estes teóricos eram já do conhecimento de vários artistas plásticos que ao longo do tempo através da sua visão artística descreveram diversos fenómenos naturais.

Noble e Bestley (2016, p. 27) salientam os estudos da *Gestalt* para uma abordagem mais sustentada da comunicação visual. Referem que Wertheimer afirmou a existência de dois tipos de pensamento, o produtivo e o reprodutivo. O primeiro baseia-se na intuição como uma resposta não planificada e imediata para a solução de problemas. O segundo fundamenta-se na aprendizagem. Para os autores, ambos os princípios são aplicáveis, seja aos processos criativos implicados na criação de um projeto de comunicação visual, seja aos fatores psicológicos que agem nos sistemas de comunicação. Neste sentido, e segundo Hachen (2007, p. 8) a *Gestalt* permite-nos estudar as imagens tendo em conta os seus valores intrínsecos: o limite de percepção, as ilusões de ótica, a permanência de uma imagem na retina, o movimento aparente, entre muitos outros fenómenos. Mas o principal princípio introduzido, no qual assenta toda a sua teoria, é o conceito de *totalidade*. Nas palavras de Wertheimer, citado por Hachen (2007 p. 27), o princípio traduz-se da seguinte maneira: «Le strutture sono dei complessi, o meglio delle totalità, il cui comportamento non viene determinato da quello dei singoli elementi costituenti, ma dalla natura intrinseca del processo globale stesso»⁹. Ou seja, «o todo é maior que a soma das partes» (Arnheim, 1988, p. 69). O que significa que a aparência de qualquer uma das partes de um objeto visual depende da estrutura do todo. Este autor dá-nos como exemplo o objeto *cadeira* que é mais do que a soma de todas as suas peças. Porque se as partes não estiverem montadas exatamente como uma *cadeira*, o mais certo é não ser possível sentarmo-nos bem. Portanto este princípio torna-se primordial. As relações que se estabelecem entre as partes dependem do todo. Perceber visualmente é conjugar de forma organizada todo um conjunto de estímulos e sensações que a imagem produz, «Não se percebe nenhum objeto como único e isolado. Ver algo implica em determinar-lhe um lugar

⁹TLA: «As estruturas são complexos, ou melhor totalidades, nas quais o comportamento não é determinado pelos elementos singulares que as constituem, mas pela natureza intrínseca do próprio processo global.» (Wertheimer *apud* Hachen, 2007, p. 27).

no todo: uma localização no espaço, uma posição na escala de tamanho, claridade ou distância» (Arnheim, 1988, p. 4). Por outro lado, o facto de a imagem possuir determinadas forças que se ligam entre si faz com que qualquer modificação individual influencie necessariamente todas as outras partes. Quando se observa uma composição de formas e de cores percebe-se em primeiro lugar o seu conjunto no espaço, depois as proporções e relações entre o todo e as partes e por fim as partes individualmente. Neste complexo processo pode-se ainda interpretar a dimensão simbólica, avaliar os cânones estéticos e experimentar vários tipos de sensações, assuntos que veremos mais adiante.

2.1.2. A *Gestalt* — introdução aos princípios teóricos

A ciência da *Gestalt* sustenta a teoria de que todos os seres humanos nascem com uma bagagem de conhecimentos inatos que constituem uma herança secular. Já acima mencionamos as *constâncias perceptivas*, e com base nesta ideia, a *Gestalt* desenvolveu um conjunto de princípios ou regras fundamentadas no modo como os seres humanos organizam o material ótico. Estes princípios foram definidos inicialmente, como vimos, por Wertheimer entre 1923-1938, desenvolvidos depois por Köhler, Koffka e mais tarde por Wolfgang Metzger (1899-1979). Segundo Hachen (2007, p. 28), hoje é possível compreender melhor estas ideias à luz de um maior conhecimento da fisiologia do cérebro e de estudos mais aprofundados sobre a mente humana. Entre alguns dos princípios principais da *Gestalt* que ajudam a explicar a organização visual temos: *pregnância da forma*, *semelhança*, *proximidade*, *simetria*, *continuidade*, *movimento comum*, *forma fechada*, *experiência passada*, *isomorfismo*, *figura-fundo*, *positivo-negativo*. A ciência da psicologia da forma é uma área investigativa muito vasta com muitas análises possíveis que não é possível desenvolver demasiado, portanto faremos aqui um resumo esquemático dos fenómenos que consideramos mais relevantes para o nosso estudo¹⁰.

Princípio da pregnância da forma — Este é o princípio da simplicidade, da tendência à harmonia e ao equilíbrio visual. Este princípio descreve um esforço organizacional, por exemplo, àquilo que é mais regular ou à estrutura mais simétrica que uma pessoa possa perceber numa determinada situação visual. Este é um dos princípios primordiais, porque define o conceito daquilo que os gestaltistas denominavam de *boa Gestalt*. Um bom exemplo é-nos dado por Kanizsa (1980), com o quadrado: é regular (4 lados e 4 ângulos iguais), é simétrico (nos sentidos direito e esquerdo e também nas diagonais), é pleno (é uma forma fechada), homogéneo, equilibrado e é conciso. O quadrado tem, portanto, o conceito de máxima simplicidade:

Con L'enunciazione del *principio della pregnanza*, detto anche della “buona gestalt”, Wertheimer avrebbe ristabilito, secondo Metzger [1953], unità tra la psicologia degli organi di senso e la psicologia della personalità, unità che era andata perduta fin dai tempi della famosa distinzione di Dilthey tra “*erklärende*” e “*verstehende*” *Psychologie*. Questo concetto-chiave della teoria della percezione non è agevole a definirsi e, poiché da taluni è spesso usato in modo arbitrario come una parola magica in sostituzione di una

¹⁰ Para um maior desenvolvimento desta matéria ver: Gaetano Kanizsa (1980) e o artigo *Gestalt principles* de Dejan Todorovic (2008).

vera spiegazione, può dare l'impressione di una certa nebulosità e indeterminatezza. In realtà parlare semplicemente di una “buona gestalt”, può essere troppo generico ed è pertanto preferibile precisare meglio, facendo ricorso ai concetti di semplicità, ordine, simmetria, regolarità, ma soprattutto di coerência estrutural, di caráter unitário dell'insieme.¹¹ (p. 58)

Portanto, como o autor sublinha uma *boa Gestalt* refere-se sobretudo a conceitos como, *simplicidade, ordem, simetria, regularidade*, mas sobretudo, *coerência estrutural* de caráter unitário do conjunto. Existem muitas outras formas geométricas com estas características, tais como, o triângulo equilátero, o círculo, o hexágono, o octógono, entre outras. A palavra *pregnância*, do alemão *prägnanz*, indica a tendência para a simplicidade mais clara possível do ponto de vista perceptual. Arnheim, tal como Kanizsa, sublinha que simplicidade não significa, contudo, pouco conteúdo ou banalidade. Simplicidade «requer uma correspondência em estrutura entre significado e padrão tangível» (Arnheim, 1988, p. 55). Para este autor, a forma mais simples possível é o círculo e cita (p. 59) Leonardo da Vinci, que quando observava a figura de um homem ao longe parecia-lhe um corpo escuro e redondo. A distância, tal como a pouca iluminação, enfraquece muito o estímulo no olho o que faz com que o processo perceptivo imponha a forma mais simples possível, o círculo. Resumindo, a lei da simplicidade ou da *pregnância* da forma é então aquela cujas forças perceptivas, que constituem o campo, se organizam em padrões simples. Podemos também considerar que este princípio é um dos principais requisitos do design de comunicação visual.

Princípio da semelhança, ou da similaridade — O princípio da similaridade é quando elementos similares tendem a ser percebidos como grupos. Pode-se agrupar por cores, por traços mais fortes, por formas iguais, entre outros. A semelhança só pode ser entendida como princípio estrutural em conjugação com a separação. As comparações por semelhança «só têm sentido quando provêm de uma base comum» Arnheim (1988, p. 70). Em termos de perceção não se fazem comparações entre coisas que não estejam relacionadas de alguma maneira. Se não estão relacionadas não são percebidas como diferentes. Arnheim oferece-nos um exemplo muito interessante em que a similaridade é agrupada segundo significados comuns. Neste exemplo é a cor associada ao simbolismo que agrupa os vários elementos de carga simbólica comum:

Na Crucificação do altar de Isenheim de Grünewald, as figuras de João, o Batista e de João, o Evangelista, situados em lados opostos do painel, estão ambos vestidos de vermelho vivo, o branco é reservado para o manto da Virgem, o cordeiro, a Bíblia, a tanga de Cristo, e a inscrição no alto da cruz. Deste modo os vários suportes simbólicos de valores espirituais - virgindade, sacrifício, revelação, castidade e realeza - que se encontram distribuídos no painel inteiro são ligados não apenas compositivamente, mas são também interpretados aos olhos do observador segundo

¹¹TLA: «Com a enunciação do princípio da *pregnância* da forma, também conhecido como “boa gestalt”, Wertheimer restaurava, de acordo com Metzger [1953], a unidade entre a psicologia dos órgãos dos sentidos e a psicologia da personalidade, unidades que haviam sido perdidas desde o tempo da famosa distinção de Dilthey entre “erklärende” e “verstehende” *Psychologie*. Este conceito-chave da teoria da perceção não é fácil de definir, porque é muitas vezes usado de forma arbitrária como uma palavra mágica no lugar de uma explicação verdadeira, podendo dar a impressão de uma certa imprecisão e indefinição. Realmente falar simplesmente de uma “boa gestalt”, pode ser muito genérico e é, portanto, preferível para esclarecer, utilizar os conceitos de simplicidade, ordem, simetria, regularidade, e especialmente de coerência estrutural, do caráter unitário do conjunto.» (Kanizsa, 1980, p. 58).

um significado comum. Em contraste, o símbolo da carne é sugerido pelo vestido rosa de Maria Madalena, a pecadora, que deste modo se associa aos braços e pernas nuas dos homens. Gombrich mostrou que nesta pintura há também uma escala de grandeza, não realística, mas simbolicamente significativa que vai da figura gigantesca de Cristo até a da minúscula Maria Madalena. (Arnheim, 1988, p. 80)

A Fig. 2 apresenta três exemplos emblemáticos de organização de elementos segundo o princípio da semelhança ou similaridade. Na imagem (A), os observadores percebem os círculos negros pelas relações de proximidade entre eles, o mesmo acontece com os círculos brancos. O resultado é que o observador organiza os círculos numa série de colunas verticais. Na imagem (B), os observadores tendem a agrupar por figuras geométricas e por cor: círculos, triângulos, quadrados e losangos. Na imagem (C) os observadores agrupam visualmente pela semelhança as letras que compõem a palavra *Design* e aquelas que compõem a palavra *Future*.

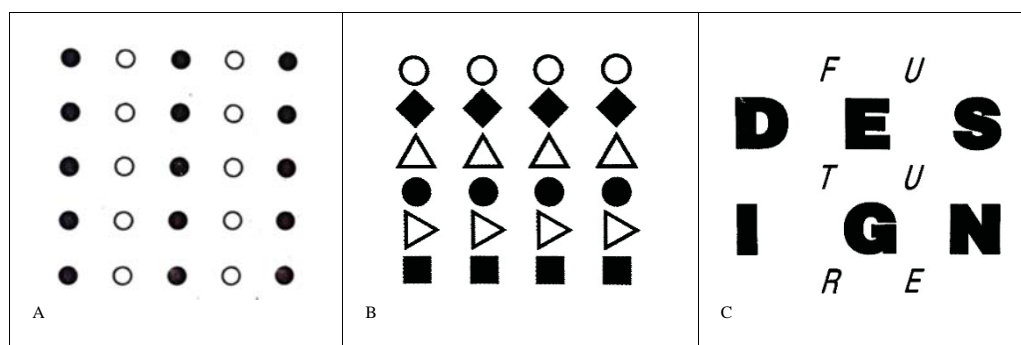


Fig. 2 Composição de exemplos emblemáticos de organização de imagens, segundo o princípio da semelhança. Fonte: adaptado pela autora de: A. (Kanizsa, 1980, p. 49); B. e C. (Hachen, 2007, p. 30).

Princípio da proximidade — O princípio da proximidade é quando elementos próximos tendem a ser percebidos visualmente como grupos. Por outras palavras, quando há uma tendência perceptiva a agrupar num todo unitário uma série de objetos ou elementos dispostos próximos uns dos outros. Os mais próximos, dois ou mais elementos, são provavelmente percebidos como relacionados.

A Fig. 3, na próxima página, apresenta três exemplos emblemáticos de organização de elementos segundo o princípio da proximidade. Na imagem (A), os círculos negros são percebidos pelas relações de proximidade entre eles formando figuras. Na imagem (B), apesar da semelhança na aparência entre os círculos brancos e os círculos pretos, o observador percebe em primeiro lugar uma série de linhas horizontais, devido às relações de proximidade. No exemplo (C), é possível verificar que quanto mais separados estiverem os caracteres que compõem a palavra *proximidade* mais difícil será a sua leitura. Nós percebemos um texto porque agrupamos as palavras pela proximidade entre as letras, e por uma separação equilibrada entre palavras.

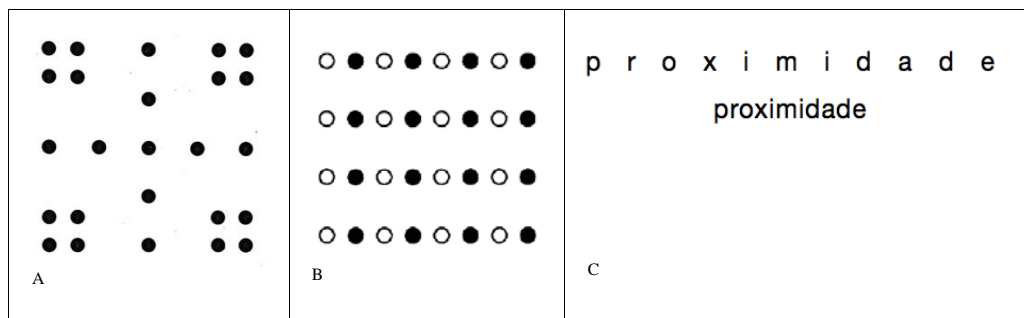


Fig. 3 Composição de exemplos emblemáticos de organização de imagens segundo o princípio da proximidade. Fonte: adaptado pela autora de: A. (Kanizsa, 1980, p. 47); B. (Smith, 2005, p. 83); C. Exemplo da autora segundo (Hachen, 2007, p. 29).

Princípio da Simetria — O princípio da simetria é quando diversos elementos que estão alinhados em formas simétricas são suscetíveis de ser percebidos como pertencentes a um conjunto, como uma única entidade. Segundo Marcolli (1991, p.103-104), o princípio da simetria supera o da proximidade. A Fig. 4 apresenta exemplos emblemáticos de organização de elementos segundo o princípio da simetria ou da sua ausência. Na imagem (A), o campo está organizado com 11 pontos de forma simétrica. Na (B) está organizado com 11 pontos de forma assimétrica. A primeira organização é mais provável de ser percebida como uma entidade única porque os pontos tomam a forma de um triângulo simétrico.

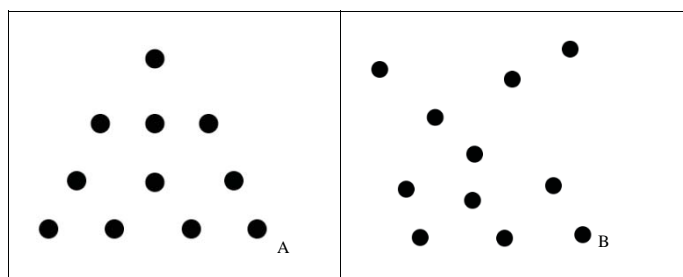


Fig. 4 Composição de exemplos emblemáticos de organização de imagens, segundo o princípio da simetria. Fonte: adaptado pela autora de: (Smith, 2005, p. 84).

Princípio da continuidade — O princípio da continuidade baseia-se na ideia de que as pessoas tendem a fechar os espaços entre os objetos de modo a serem percebidos como contínuos. A explicação de Kanizsa diz que este princípio está presente quando elementos de uma figura formam uma «boa continuidade» (Kanizsa, 1980, p. 51-53). Ou seja, quando o sistema visual tende a funcionar de modo a que, por exemplo, um segmento retilíneo seja percebido sem mudanças bruscas de sentido. Portanto, num cruzamento com outros segmentos tende-se preferencialmente a unificar aquele que continua na mesma direção. Segundo este princípio quando o objeto é incompleto ou o contorno do espaço não é totalmente fechado entra em jogo na perceção o encerramento das linhas proporcionando a continuidade.

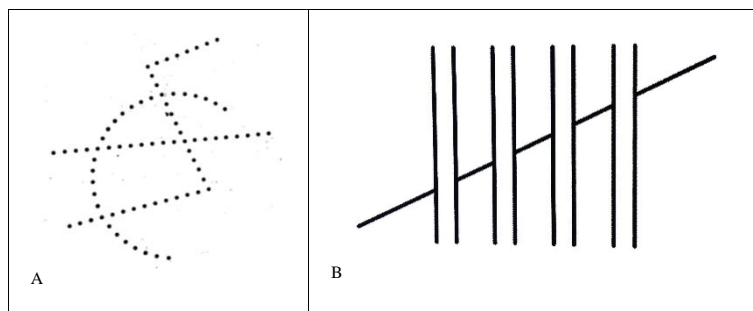


Fig. 5 Composição de exemplos emblemáticos de organização de imagens, segundo o princípio da continuidade. Fonte: adaptado pela autora de: A. (Kanizsa, 1980, p. 53); B. (Hachen, 2007, p. 32).

A Fig. 5 apresenta dois exemplos emblemáticos de organização de elementos segundo o princípio da continuidade. Na imagem (A), os observadores agrupam os círculos de modo a perceber linhas contínuas. Na (B), preenchem o espaço de modo a perceber uma linha diagonal contínua.

Princípio do movimento comum — O princípio do movimento comum baseia-se na ideia de quando elementos que se movem no mesmo sentido são percebidos como um grupo. Este princípio à primeira vista não parece ser muito diferente do da semelhança, mas a questão do movimento dá-lhe maior importância. Por exemplo, quando estamos num carro em andamento, esta capacidade mental permite que sejamos capazes de perceber perfeitamente todos os objetos que circulam à nossa volta, fazendo inclusive com que, aqueles que se apresentam mais distantes pareçam quase imóveis.

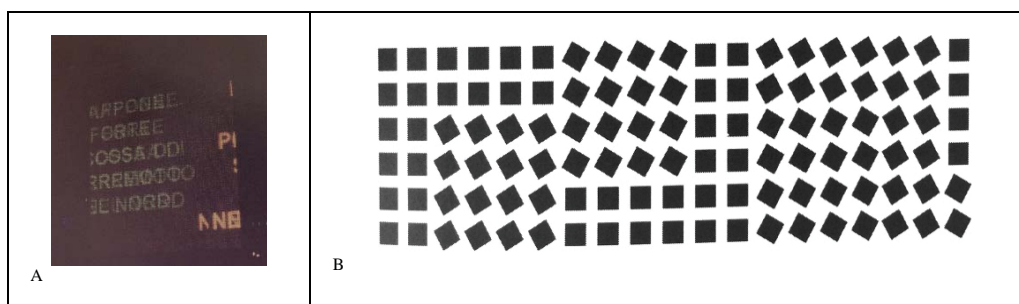


Fig. 6 Composição de exemplos emblemáticos de organização de imagens, segundo o princípio do movimento comum. Fonte: adaptado pela autora de: (Hachen, 2007, p. 33-34).

A Fig. 6 apresenta exemplos emblemáticos de organização de elementos segundo o princípio do movimento comum. Na imagem (A), os observadores percebem as frases que correm no painel luminoso pelo movimento contínuo e cadenciado das letras. Na imagem (B), os observadores percebem como grupo, os quadrados com o mesmo movimento.

Princípio da forma fechada — O princípio da forma fechada é quando elementos são percebidos como uma figura completa devido a um conjunto de informações que detêm conexão entre si. Segundo este princípio mesmo que falte uma parte da informação é possível preencher mentalmente essas lacunas e perceber a coerência do todo.

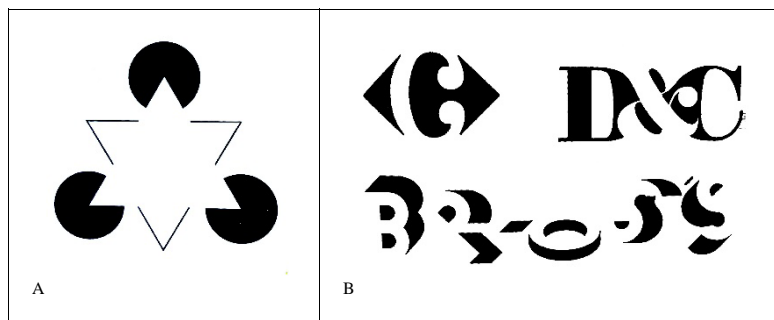


Fig. 7 Composição de exemplos emblemáticos de organização de imagens, segundo o princípio da forma fechada. Fonte: adaptado pela autora de: A. (Kanizsa, 1980, p. 274); B. (Hachen, 2007, p. 79).

A Fig. 7 apresenta exemplos emblemáticos de organização de elementos segundo o princípio da forma fechada. Na imagem (A), os observadores percebem os dois triângulos equiláteros e três círculos, apesar de todas as formas não estarem completamente desenhadas. O uso do princípio da forma fechada como método expressivo é muito comum, tanto em design gráfico como em arte abstrata. Na imagem (B), podemos ver uma composição de três imagens, nas quais conseguimos reconhecer as letras que formam os logótipos, apesar da forma da letra não estar completa em nenhuma delas. As pessoas têm uma forte capacidade para preencher as informações em falta, o que permite organizar e dar sentido a uma informação incompleta.

Princípio da experiência passada e isomorfismo — O princípio da experiência passada é quando elementos tendem a ser percebidos devido a uma experiência passada do observador. Quando por exemplo, este já viu a imagem em algum momento. Aliás, é sempre mais fácil perceber algo quando já a vimos alguma vez. Salientamos, a este respeito as palavras de Arnheim (1988) «Toda a experiência visual é inserida num contexto de espaço e tempo. Da mesma maneira que a aparência dos objetos vizinhos no espaço, assim também recebe influência do que viu antes» (p. 41). Kanizsa (1980, p. 68) a este respeito sublinha que a segmentação do campo, em todas as condições até aqui analisadas, pode ser compreendida segundo as nossas experiências passadas de modo a que seja mais facilmente percebida uma construção de objetos com os quais já se tenha uma certa familiaridade. Arnheim refere também a influência primordial da memória que pode influenciar o indivíduo segundo uma necessidade pessoal ou um desejo de perceber objetos com certas propriedades perceptivas, e cita Gombrich, que diz «Quanto maior for a importância biológica que um objeto tem para nós, mais estaremos capacitados a reconhecê-lo — e mais tolerante será, portanto, nosso padrão de correspondência formal» (Gombrich

apud Arnheim, 1988, p. 43). Acerca destas considerações, Marcolli também retira uma conclusão importante sobre o estudo de qualquer composição dos objetos num campo de *Gestalt*:

Gli oggetti nel campo ghestaltico sono immagini che si organizzano per via percettiva; ed è questa organizzazione delle nostre sensazioni che stabilisce i valori dello spazio. La percezione non coglie le configurazioni per via empirica, ovvero per la via della consuetudine, perché questa via è in netto contrasto se non addirittura in conflitto con i fattori formali. È ciò che la *Gestalt-psycologie* ha definito come *critica alla teoria del significato acquisito*.¹² (Marcolli, 1991, p. 109)

Outro fenómeno perceptivo relacionado com o princípio da experiência passada e essencialmente com o significado adquirido precedentemente é aquilo a que os psicólogos da *Gestalt* chamam de *isomorfismo*, «isto é, o parentesco estrutural entre o padrão de estímulo e a expressão que ele transmite» (Arnheim, 1986, p. 442) ou «uma correspondência em estrutura entre significado e padrão tangível. Os psicólogos da *Gestalt* chamam tal correspondência estrutural de “isomorfismo”» (Arnheim, 1986, p. 55). Smith (2005, p. 84) explica que este fenómeno acontece por exemplo, quando é evocada na mente uma semelhança entre a forma e o significado. A ideia de que certas formas visuais são associadas com significados específicos pode até mesmo possibilitar a recordação de sentimentos e odores no cérebro, como o exemplo que apresentamos da doninha. O princípio do isomorfismo é importante pois ajuda a explicar muitas das associações que contribuem para a compreensão dos símbolos.

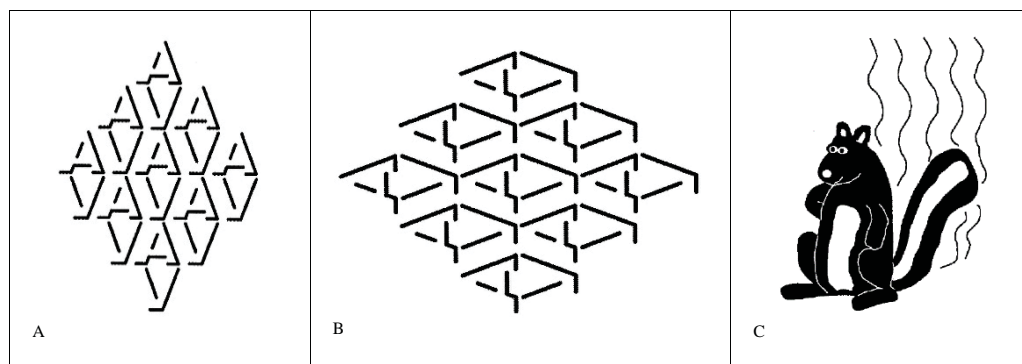


Fig. 8 Composição de exemplos emblemáticos de organização de imagens, segundo o princípio do isomorfismo. Fonte: adaptado pela autora de: A. e B. (Hachen, 2007, p. 35); C. (Smith, 2005, p. 84).

A Fig. 8 apresenta exemplos emblemáticos de organização de elementos segundo o princípio do isomorfismo. Observando as duas imagens (A e B), percebemos que é possível constatar que se percebe melhor a imagem (B) depois de se ter visto a imagem (A). Apesar das imagens gráficas não terem odor, a imagem (C) transmite uma sensação de cheiro por causa da associação entre uma doninha e o seu forte odor.

¹²TLA: «Os objetos no campo *ghestaltico* são imagens que se organizam pela via percetiva; e é esta organização das nossas sensações que estabelece os valores espaciais. A perceção não compreende as configurações empiricamente, ou seja, na forma habitual, porque esta via está em neto contraste, senão, em conflito, com os fatores formais. Isto é o que a *Gestalt-Psycologie* definiu como crítica à teoria do significado adquirido.» (Marcolli, 1991, p. 109).

Figura-fundo e positivo-negativo — O psicólogo finlandês Edgar Rubin (1886-1951), por volta de 1920, demonstrou que existem determinadas configurações que conforme o foco da observação podem assumir significados diferentes. A imagem mais conhecida que exemplifica esta descoberta é aquela com uma espécie de candelabro negro ao centro que por uns momentos parece ser um candelabro negro com uns acessórios estranhos em forma de folhas sobre um fundo branco, e com um olhar mais prolongado, de repente, aparecem dois vultos brancos de frente um para o outro sobre um fundo negro e o candelabro e as ditas folhas *desaparecem*.

Este é um exemplo de ilusão de ótica que Kanizsa (1980) denomina de «cegueira» (p. 28), porque as duas imagens estão presentes ao mesmo tempo, mas só se conseguem ver uma de cada vez. Kanizsa (1980, p. 41-45) refere que Rubin demonstrou que a articulação entre *figura-fundo*, obedece a determinadas condições de estimulação da retina. Estas, uma vez conhecidas, tornam possível prever qual a zona do campo que tem mais probabilidades de assumir o papel de *figura*. Convém salientar que do ponto de vista perceptivo existem notáveis diferenças funcionais entre a região do campo que assume o caráter de *figura* e aquela que faz o papel de *fundo*. A figura assume-se como o *objeto*, é uma «coisa», enquanto o fundo, não se assume de forma tão pronunciada, podendo mesmo desaparecer quase totalmente quando vivido como espaço vazio. O autor especifica que é possível realizar inúmeras experiências semelhantes e verificar-se sempre uma visão percebida em primeiro lugar e só depois a outra, nunca as duas ao mesmo tempo. Hachen (2007, p. 85-95) refere-nos que, muitos psicólogos depois de Rubin fizeram estudos sobre esta ilusão de ótica permitindo assim fixar algumas regras.

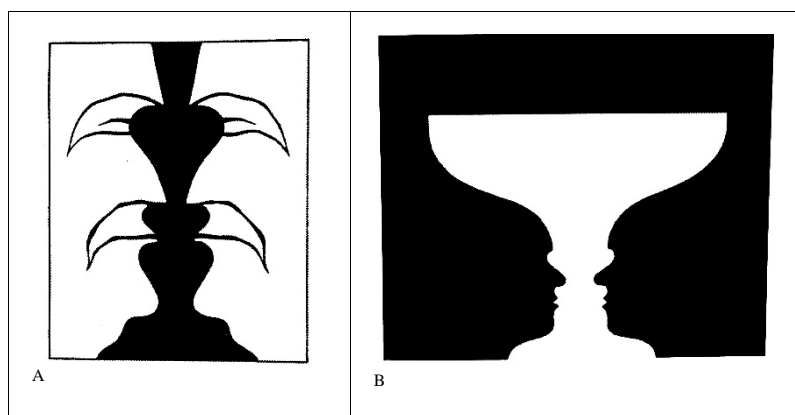


Fig. 9 Composição de exemplos emblemáticos de organização de imagens, segundo os princípios da figura-fundo e positivo-negativo. Fonte: adaptado pela autora de: A. (Kanizsa, 1980, p. 274); B. (Hachen, 2007, p. 86).

A Fig. 9 apresenta exemplos emblemáticos de organização de elementos segundo os princípios da figura-fundo e positivo-negativo. A imagem (A), é a experiência realizada por Edgar Rubin c. 1920. Os observadores podem ver uma espécie de candelabro negro ao centro com umas folhas sobre um fundo branco, ou dois vultos brancos de frente um para o outro sobre um fundo negro.

Existem exemplos de *figura-fundo* muito interessantes nas figuras heráldicas, que quase contradizem a regra acima descrita. Por exemplo, na bandeira da cidade de Lisboa (Fig. 10) se analisarmos a figura heráldica sem o brasão das armas da cidade

(imagem A) é possível verificar uma composição reversível. Ou seja, cada uma das suas partes, seja a figura que o fundo, assume-se indiferentemente sem que uma prevaleça sobre a outra, gerando uma dinâmica de movimento rotatório. Esta figura heráldica denomina-se de *gironado de branco e negro de oito peças*. *Gironado* precisamente devido ao movimento em girândola. Hachen (2007, p. 92) salienta que o *negativo-positivo* é um ótimo meio para definir o espaço *psico-perceptivo*. Como é possível verificar no caso da bandeira, ambas as cores, branco e preto, se assumem sobre os eixos vertical e horizontal, e ambas as formas são abertas e simétricas proporcionando melhor este efeito. Se uma das formas fosse fechada prevaleceria como figura. Portanto, na figura heráldica utilizada na bandeira de Lisboa, a percepção vai alternando entre o branco e o preto, como se fosse um jogo de luz, claro e escuro, dando a ideia de uma certa dinâmica.

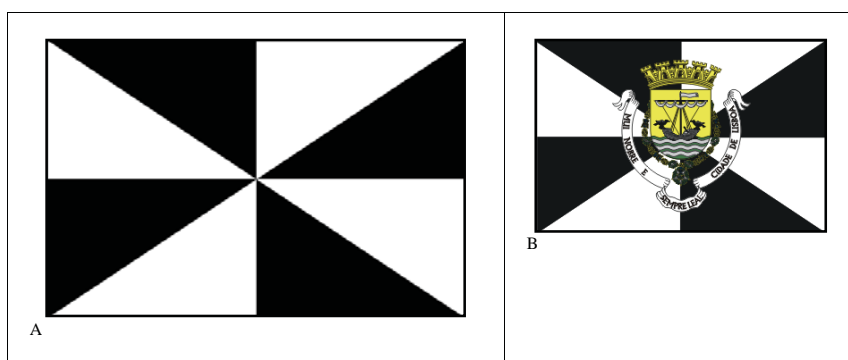


Fig. 10 Bandeira da cidade de Lisboa. A imagem (A) é a figura heráldica denominada de gironado de branco e negro de oito peças. Fonte: adaptado pela autora de: (Wikipédia).

Um dos grandes mestres deste paradoxo *figura-fundo* é o artista Maurits Cornelis Escher (2013, dezembro 31), que utiliza o dualismo entre a figura e o fundo em muitas das suas obras artísticas.

2.1.3. A ciência da psicologia da forma e a composição gráfica de jornais

Vejamos agora alguns exemplos de como a *Gestalt* funciona em composições gráficas, com a ajuda do teórico Ken Smith (2005). No contexto da nossa investigação interessa-nos sobretudo perceber se as paginações durante o século XIX seguiam alguns destes princípios de organização visual.

Smith (2005, p. 81) refere-nos que durante grande parte da história da paginação de jornais, a composição gráfica não incluía estudos dos princípios da percepção visual. Os *layouts* eram principalmente baseados em dois fatores. O primeiro relacionava-se com os condicionalismos técnicos, impostos pelos métodos de impressão, o segundo, com a própria natureza das notícias. Devido aos prazos apertados e à filosofia de dar a notícia em primeiro lugar, a composição gráfica das páginas era altamente afetada. É fácil perceber que ambos os fatores, principalmente o primeiro, também seriam válidos para as composições gráficas das páginas de revistas, e outros objetos gráficos.

Apesar de tudo, como veremos, algumas leis eram aplicadas, possivelmente de forma intuitiva, ou pela experiência adquirida dos compositores gráficos.

O autor refere-nos que os avanços tecnológicos ocorridos a partir do final do século XIX e principalmente durante o século XX, permitiram a redução e melhoria substancial do tempo de produção gráfica e impressão, conduzindo a projetos de *layout* mais elaborados. Novas paginações foram estudadas com a utilização de grelhas mais organizadas e criativas. Implementou-se também o uso de cores e de inúmeros novos elementos gráficos, novidades que agradaram aos leitores, no entanto, muitas das alterações de composição gráfica introduzidas não têm sido devidamente analisadas do ponto de vista da perceção. Smith questiona se algumas composições gráficas nos jornais são realmente harmoniosas com o processo perceptual dos leitores e se efetivamente facilitam a leitura. No sentido de abordar esta problemática e principalmente perceber como era no século XIX, vamos analisar alguns dos estudos de perceção visual que o autor levou a cabo. O intuito foi examinar o quanto a paginação está em conformidade com alguns dos princípios da *Gestalt*.

Um dos princípios primordiais que vimos anteriormente refere que os seres humanos têm uma tendência subconsciente para combinar diversas partes de informação e organiza-las em *totalidades* e que por outro lado, efetuam sempre um esforço em direção à simplicidade. Esta tendência organizacional do material ótico faz com que o processamento de informações seja mais eficiente, pois uma pessoa não precisa de gastar tanto esforço intelectual para se concentrar em cada uma das partes individuais. Em vez disso, as partes são processadas na mente como um todo unificado. Smith refere citando Kreidler and Kreidler: «“Organization in terms of gestalt laws makes for economy in the encoding of information, and allows us to grasp maximum information through a relative minimum of means and efforts”» (Kreidler & Kreidler *apud* Smith, 2005, p. 82)¹³. Também vimos que os materiais óticos são percebidos segundo relações de *semelhança*, *proximidade*, *simetria*, *continuidade*, entre outras. Neste sentido Smith (2005, p. 85) selecionou para o seu estudo três primeiras páginas de jornais com formatos de grelhas distintas: um formato vertical, um horizontal e um formato ao qual denominou de contemporâneo. O autor explica-nos que o formato vertical era aquele mais tradicional, utilizado na época em que a tecnologia restringia de forma severa a conceção dos jornais, ou seja, no século XIX. Depois, com a implementação da impressão em *offset* e devido ao novo método de organização dos *tipos*, os formatos horizontais começaram a surgir. Nas últimas décadas do século XX, foram iniciados e tipificados novos formatos que trouxeram um olhar mais estimulante para a primeira página do jornal. Os estudos realizados pelo autor aos três formatos mencionados permitiram encontrar na composição gráfica alguns princípios de *Gestalt*: *semelhança*, *proximidade*, *continuidade*, *forma fechada*, *simetria*, *figura-fundo* e *isomorfismo*.

O autor constatou em relação aos títulos das notícias, que observa-se facilmente o **princípio da semelhança**, que nem sempre foi utilizado da melhor maneira. Geralmente o tamanho do título (corpo de letra) e o peso (*bold*) são utilizados para classificar as notícias: títulos maiores ou em *bold* são associados pelos leitores a notícias

¹³TLA: «Como Kreidler e Kreidler (1972) disse: “Organização em termos de leis da Gestalt proporciona economia na codificação de informações, e permite-nos captar o máximo de informação através de um mínimo relativo de meios e esforços”» (Kreidler e Kreidler *apud* Smith, 2005, p. 82).

mais importantes. No formato vertical, utilizado sobretudo durante o século XIX, o autor observou duas maneiras de proceder: organização de títulos todos semelhantes, ou semelhantes por grupos. Ou seja, há jornais com os títulos compostos com o mesmo corpo de letra e igual peso, enviando, portanto, um sinal ao leitor de que as reportagens têm igual importância. Esta pode ser considerada uma má utilização deste princípio, pois geralmente as notícias têm importâncias diferentes. Mas há jornais com uma paginação vertical que colocam os títulos maiores e a *bold* no topo da página correspondendo a notícias mais importantes e os menores em baixo, correspondendo a notícias menos importantes. Segundo o autor esta já se pode considerar uma boa utilização do mesmo princípio. No formato horizontal e no contemporâneo este princípio é melhor utilizado, o que indica que a variação e a organização pela *semelhança* nos títulos foi sendo utilizada pelos compositores gráficos e mais tarde pelos designers de forma a conseguir diferenças para influenciar o movimento do olho do observador em torno da página.

Do mesmo modo o ***princípio da simetria*** é observável na utilização de títulos. Quando o título e a notícia correspondente criam um pacote simétrico, a tendência do leitor é para perceber os dois como pertencentes ao mesmo grupo. O autor refere-nos que os formatos verticais frequentemente violam este princípio nos títulos. Já o formato horizontal demonstra um uso criterioso da simetria que permite ao leitor relacionar os títulos com as suas notícias. A simetria pode também criar pacotes de elementos gráficos, por exemplo fotografias ou ilustrações, relacionadas com o título. A utilização deste princípio observa-se nos formatos vertical e horizontal. No formato contemporâneo, Smith (2005), constatou, porém, diversas assimetrias, mas reflete sobre a interessante tensão que se estabelece na página: «While the reader may have more difficulty in organizing these related elements together, the lack of symmetry may help to create more tension on the page and break up the extreme balance often created by symmetry in horizontal design»¹⁴ (p. 90).

O ***princípio da proximidade*** utilizado nos títulos de forma correta significa que estes têm de ser colocados diretamente por cima das notícias correspondentes. O autor refere-nos que em certos *layouts* verticais muito antigos, um título podia introduzir uma notícia perto da parte inferior da página, que continuava na parte superior da coluna seguinte. Isto criava alguma desorientação, pois os leitores consideram que um título precede a sua notícia numa relação próxima. Outra forma eficaz de utilizar o *princípio da proximidade* pode ser através de separações entre pacotes de notícias. O autor refere que, nos jornais de formato vertical, geralmente os títulos eram localizados demasiado próximos a outros elementos gráficos que se encontravam acima deles, tais como por exemplo a linha da data. Ou seja, o compositor deixava pouco espaço entre os vários elementos gráficos, o que criava uma certa confusão. Já os jornais de formato horizontal deixam mais espaço, o que facilita visualmente a organização dos grupos. O espaço em branco ajuda a realçar o título, e a separar notícias através do *princípio da proximidade*.

¹⁴TTLA: «Enquanto o leitor pode ter mais dificuldade em organizar em conjunto estes elementos, que por sua vez estão relacionados, a falta de simetria pode ajudar a criar mais tensão na página e romper com o exagero de equilíbrio. Muitas vezes este é criado pela simetria presente em formatos de design horizontais.» (Smith, 2005, p. 90).

As colunas de texto também permitem observar alguns princípios de *gestalt*, os dois mais evidentes são a **semelhança** e a **continuidade**. A maior parte das colunas de texto nos jornais analisados são constituídas na mesma fonte de letra e corpo de modo que não ocorram variações na coluna. No entanto, alguns *layouts* variam o tipo de letra e o tamanho em áreas especializadas, tais como, legendas de fotos ou reportagens especiais. Este facto cria distinções interessantes, e, portanto, é uma boa utilização do *princípio da semelhança*. Já o *princípio da continuidade* pode ser observado no alinhamento justificado das colunas. Uma coluna justificada significa que cada linha de *tipo* é de igual comprimento. O autor refere que a justificação das colunas e o espaço em branco que existe entre elas permite a perceção de linhas que correm para baixo na página como se fossem *calhas*. No formato vertical, os espaços em branco eram geralmente preenchidos com filetes separadores. Até certo ponto isto é contraproducente, porque os filetes podem criar um ligeiro bloqueio para o olho e além disso são desnecessários, pois o *princípio da continuidade* serve por si só para separar as colunas. Isso é visível nos formatos horizontal e contemporâneo, nos quais não são utilizados filetes para separar as colunas.

Os cabeçalhos também permitiram estudos interessantes de perceção. O cabeçalho é a área da página que inclui o título do jornal e outras informações úteis: data, preço, número da edição, entre outras. Nos cabeçalhos dos três layouts observados pelo autor, foram identificados dois princípios de *gestalt*: **semelhança** e **isomorfismo**. O **princípio da semelhança** foi observado quando o título do jornal é reproduzido num *lettering* com a mesma fonte de letra, mas em corpo menor, nas páginas internas do jornal. A aparência similar do título nas restantes páginas internas, embora em corpo muito menor, ajuda a criar uma associação visual entre essas páginas e a primeira página, ligando todo o jornal num conjunto visual. Este fenómeno foi observado nos três formatos de paginação. Já o **princípio do isomorfismo** é observável quando alguns elementos gráficos são utilizados no cabeçalho pelo seu significado. Um bom exemplo é o estilo tipográfico. No formato vertical, a fonte usada no cabeçalho é uma *serif*, que segundo Smith (2005), transmite uma ideia mais tradicional, «Many vertical-format newspapers, including such famous ones as the *New York Times* use a very old-fashioned Old English type in their flags»¹⁵ (p. 91). Já o jornal com o formato horizontal exhibe uma fonte *serif sans* no *lettering* do título no cabeçalho, que para o autor é comum neste tipo de formato porque transmite um estado de espírito mais moderno. Frequentemente estas escolhas relacionam-se com a filosofia editorial do jornal que pode inclusive ter a ver com o estado de espírito da comunidade local. Um outro exemplo muito interessante é a utilização de logótipos ou trabalhos artísticos associados ao cabeçalho, tais como ilustrações simbólicas. As cores também permitem associações de ideias, o autor dá um exemplo muito interessante:

Color in flags can also display isomorphism because of its symbolic use. For example, the now-famous colors that are used in the headings of the pages on *USA Today* are not coincidental. Red (representing excitement) is used for sports, purple (the color of

¹⁵TLA: «Muitos jornais de formato vertical, incluindo os famosos, tais como o New York Times, usam um tipo de letra muito antiquada nos seus títulos, uma *old-fashioned Old English type*.» (Smith, 2005, p. 91).

Easter, one that represents life) is used for the lifestyle page, and the fact that green is used for the money page demands no explanation.¹⁶ (Smith, 2005, p. 92)

Smith (2005) refere que estudos de percepção realizados, sugerem que as ilustrações e as fotos provocam nos leitores certas tendências na forma como movem o olhar em torno de uma página. Uma dessas tendências é que os leitores entram na página pela foto dominante. O autor sustenta que, até certo ponto, esta tendência pode ser explicada pelo **princípio da figura-fundo**. Quando os observadores olham para um campo visual, inconscientemente identificam uma figura e tudo o resto torna-se o fundo. O maior elemento dentro da estrutura do campo visual é normalmente percebido como a figura, e há uma tendência por parte dos observadores em acreditar que a figura tem alguma importância. Portanto, o uso de uma foto dominante, ou de uma ilustração, pode fornecer aos leitores o maior elemento do campo visual e por conseguinte a entrada na página por este ponto. Os três formatos utilizam este princípio de *gestalt*.

O **princípio da forma fechada** também é possível observar em relação às fotografias, quando estas aparecem recortadas, mostrando somente certos pormenores. Vimos que este princípio indica que os seres humanos quando lhes é dado apenas uma pequena parte da evidência visual têm a capacidade de preencher as informações em falta. Então, o recorte de fotografias ou ilustrações permite que os leitores concentrem a sua atenção em certos elementos duma cena, e ainda consigam perceber o sentido da totalidade da foto.

Estes são alguns dos estudos que se podem realizar, mas são inúmeras as possibilidades de análise de layouts em relação à percepção visual. As observações de Smith indicaram que os princípios de organização visual (*Gestalt*) são muito evidentes nas composições gráficas de jornais, especialmente à medida que o formato dos *layouts* foi evoluindo. O autor retira várias conclusões do seu estudo. A conclusão no formato vertical é a seguinte:

(...) the similarity evident in a tendency toward single-column headlines that use the same type size in the main stories, and thus do not differentiate the importance of the news. Another is the use of column rules that traditionally were needed to separate columns where not much white space existed.¹⁷ (Smith, 2005, p. 94)

No formato horizontal o autor verifica que:

With the horizontal format came the incorporation of a number of gestalts into design that are evident in this analysis. One is the grading of the news through a dissimilarity of headline size and weight. Another is the judicious use of symmetry to visually tie related elements together. A third is the elimination of column rules with the idea that

¹⁶TLA: «A cor nos títulos pode também mostrar o princípio do *isomorfismo* pelo seu uso simbólico. Por exemplo, as famosas cores usadas nos cabeçalhos nas páginas de jornais nos EUA hoje em dia, não são uma coincidência. Vermelho (representa emoção) é usado para desporto, púrpura (a cor da Páscoa, que representa a vida) é usada para a página de estilo de vida, e o facto de se usar o verde para as páginas relacionadas com dinheiro não exige qualquer explicação.» (Smith, 2005, p. 92).

¹⁷TLA: «(...) a *similaridade* é uma tendência evidente para colunas de texto únicas que usam o mesmo corpo de letra nas notícias principais, e, portanto, não diferenciam a importância da notícia. Outro é a utilização do filete separador da coluna que, tradicionalmente, era necessário para separar colunas onde não havia muito espaço em branco.» (Smith, 2005, p. 94).

the continuation created by justified lines of body type was in itself enough to create distinguishable columns.¹⁸ (Smith, 2005, p. 94)

Por fim no formato contemporâneo:

The contemporary format both introduced the use of additional gestalts and violated some of the good gestalts introduced by the horizontal format. The asymmetrical packaging of some stories is a primary example of how the contemporary format violates good gestalts. Perhaps this is done in the name of balance under the assumption that when too much symmetry is employed, the page is too much in balance and thus not very stimulating. Contemporary-format newspapers did pioneer the use of other gestalts primarily through their use of color. They would use similarities in color to help the reader perceive the page as a single entity. They would also use the psychological properties of color for isomorphic purposes. One example not evident on front pages is the weather map, where contemporary-format designers began using colors to represent temperatures with warm colors (red, yellow, and orange) indicating warmer temperatures and cooler colors (blue, green, and violet) indicating colder temperatures. The use of isomorphism also increased with the proliferation of infographics that were pioneered to a large extent by contemporary-design newspapers.¹⁹ (Smith, 2005, p. 94)

Conforme pudemos verificar pelos estudos críticos de Ken Smith (2005), os **princípios da Gestalt** aplicados ao design gráfico de jornais podem servir aos designers na sua criação gráfica, mas também ajudar teóricos na interpretação das composições gráficas. Muitas vezes os designers, devido, entre outras, à sua formação, operam um processo projetual muito intuitivo, ainda assim regido pelas leis da psicologia da forma.

2.2. Comunicação visual e a produção gráfica

Perceber o que é o design gráfico no contexto da comunicação visual e da sociedade é um assunto amplo e complexo que tem gerado uma extensa literatura. Uma das formas interessantes de abordar o tema é nomear de forma esquemática algumas das funções que a produção gráfica desempenha na sociedade. É deste modo que alguns autores, tais como por exemplo, Malcolm Barnard (2005), explicam o significado de *graphic design* — através das funções que os produtos gráficos têm na sociedade. Esta é uma abordagem abrangente que no contexto da nossa investigação nos parece mais útil,

¹⁸TLA: «O formato horizontal incorporou um número de princípios de *gestalt* no design que se tornam evidentes nesta análise: um deles é a utilização do *princípio da similaridade*, com a dissimelhança no tamanho e peso (bold) dos títulos que permite uma classificação das notícias; outro é o uso criterioso do *princípio da simetria* para ligar visualmente elementos relacionados; o terceiro é a utilização do *princípio da continuidade* com a eliminação dos filetes das colunas de texto tendo presente a ideia de que este princípio é criado pela justificação do *tipo*, que por si só é suficiente para criar colunas distintas.» (Smith, 2005, p. 94).

¹⁹TLA: «O formato contemporâneo introduziu o uso de alguns princípios de *gestalt* adicionais, mas também violou outros bons princípios de *gestalt* introduzidos pelo formato horizontal. Os blocos assimétricos são um bom exemplo de como o formato contemporâneo viola os bons princípios de *gestalt*. Talvez isto seja feito em nome do equilíbrio com a suposição de que, quando existe muita simetria, a página é demasiado equilibrada e, portanto, não é muito estimulante. O formato contemporâneo foi pioneiro na utilização de outros princípios de *gestalt*, principalmente através do uso da cor: usa o princípio da semelhança com a utilização de cores para ajudar o leitor a perceber a página como uma única entidade. Usa também o princípio do isomorfismo através das propriedades psicológicas da cor. Um exemplo é o mapa do tempo, onde os designers começaram a usar cores para representar temperaturas: cores quentes (vermelho, amarelo e laranja), indicam temperaturas mais quentes e cores mais frias (azul, verde e violeta), indicam temperaturas mais frias. O uso do princípio do isomorfismo também pode ser observado na utilização de infográficos, pioneiros em grande medida nos jornais de design contemporâneo.» (Smith, 2005, p. 94).

visto que, interessa-nos sobretudo refletir sobre a *produção gráfica* enquanto *produção de significados*.

Começaremos por realizar um enquadramento da expressão e do seu surgimento, para depois nomearmos as variadas funções que os objetos gráficos exercem na sociedade. Finalmente iremos relacionar a produção gráfica com a Cultura, que é o principal objetivo deste subcapítulo.

2.2.1. Seis funções principais da produção gráfica na sociedade

Torna-se pertinente começar por enquadrar este argumento clarificando sumariamente o significado literal da combinação das duas palavras inglesas *graphic* e *design*, abordando ainda que brevemente, algumas polémicas relacionadas com o surgimento do termo e da profissão de *designer*.

Barnard (2005, p. 10), tentou explicar o significado literal do termo na língua inglesa, mas à data do seu estudo teve dificuldades em encontrar nos dicionários e nas enciclopédias, definições e explicações satisfatórias. O autor refere inclusive que alguns dicionários ingleses nem sequer incluíam as palavras *graphic design* ou *graphic designer* e quando o faziam, as definições eram muitas vezes pouco úteis. Hoje em dia qualquer dicionário de inglês de significados tem definições resumidas sobre os termos²⁰. Mas, o que nos interessa são os estudos que o autor realizou sobre a sua etimologia, ou seja, de onde vieram as duas palavras e que associações transportam. A sua explicação evidentemente para a língua inglesa é a seguinte:

The word “graphic” design derives from the ancient Greek word *graphein*, which meant “mark-making” and which covers written and drawn marks. The word “design” entered English from the Renaissance French word *dessiner* and the later Italian word *disegno*, which meant drawing, planning, sketching and designing. The root is the Latin *signum*, meaning “a mark”.²¹ (Barnard, 2005, p. 10)

Esta breve explicação demonstra evidências claras de que o termo *graphic design* envolve mais do que fazer «*marcas*», pois a palavra *design* remete para *planeamento* ou *projeto*, o que indica que o pensamento e a reflexão estão incluídos no processo de produzir *sinais escritos e desenhados*. Sem nos alongarmos muito sobre este assunto pois não é este o tema central deste subcapítulo, é, no entanto, nosso dever abordar brevemente a questão no contexto da língua portuguesa, principalmente no que diz respeito à palavra *design*. Rafael Cardoso Denis (2002) refere-nos que o termo foi importado diretamente do inglês para a língua portuguesa, e além dos significados já mencionados acrescenta o verbo *desígnio*²², que é o vocábulo mais próximo que temos no português. O autor indica que a sua origem vem da palavra latina *designare*, que por

²⁰ Por exemplo, no *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus* a definição de *graphic design* é: «The art of designing pictures and text for books, magazines, advertising, etc.» e a de *graphic designer* é: «someone whose work is related to the arranging of text and pictures: They hired a graphic designer to produce the logo».

²¹TLA: «A palavra “graphic” design deriva da antiga palavra grega *graphein*, que significa “fazer marcas”, ou sinais, e que abrange marcas escritas e desenhadas. A palavra “design” entrou na língua Inglesa durante o Renascimento francês através da palavra *dessiner* e mais tarde através da palavra italiana *disegno*, significando desenho, planeamento, esboçar e projeto. A raiz latina é a palavra *signum*, que significa “uma marca”» (Barnard, 2005, p. 10).

²² *Designo, as, are, avi, atum* (de, signo), *v. tr.* 1. Marcar dum modo distinto, marcar, traçar, definir // *designare moenia sulco*, Ov., marcar as muralhas por um sulco. 2. Representar, desenhar. 3. Indicar, designar, assinalar // *aliquem oculis ad caedem designare*, Cic. designar alguém com os olhos para o massacre. 4. (*Na vida política*). Designar para um cargo, para uma magistratura. 5. Pôr em ordem, arranjar, dispor. 6. (Raro) Revelar, mostrar (Ferreira, 1987, p. 354).

sua vez tem a ver com *disegno*. O verbo *Designare* contém um duplo sentido (o de *designar* e o de *desenhar*): «Percebe-se que, do ponto de vista etimológico, o termo já contém nas suas origens uma ambiguidade, uma tensão dinâmica, entre um aspecto abstrato de conceber/projetar/atribuir e outro concreto de registar/configurar/formar.» (Denis, 2002, p. 16). Isto significa que o termo *design* engloba a junção de dois níveis ou ações. Mais concretamente, o que o *design* faz é dar forma material a conceitos intelectuais: «Trata-se portanto de uma atividade que gera projetos, no sentido objetivo de planos, esboços ou modelos.» (Denis, 2002, p. 16). Outra questão importante é que segundo o autor citado o termo *design* ou *designer* começou a ser empregue com mais frequência em Inglaterra durante a Revolução Industrial, assunto que iremos retomar mais à frente.

A palavra *graphic* tem a sua tradução direta para a língua portuguesa no termo *gráfico(a)*, cujas raízes são as mesmas já mencionadas anteriormente quando citámos as palavras de Barnard (2005). Pode-se depreender destas breves explicações, que o termo *graphic design* ou em português *design gráfico* gera uma ampla gama de atividades projetuais que de forma genérica alguns autores ingleses denominam de *graphic design*. Barnard (2005, p. 13) defende que a melhor forma de compreender o que é esta área de atividades tão ampla é indagar sobre as suas funções, ou também sobre as funções da produção gráfica na sociedade. Por outro lado, permite-nos até certo ponto, contornar questões polémicas relacionadas com uma definição exata e localizada no tempo, possibilitando enfatizar deste modo o objetivo deste texto: que é o *design gráfico* enquanto comunicação visual de significados.

Nos subcapítulos anteriores analisámos o que é a comunicação visual relacionada com a perceção, veremos então daqui em diante que a produção gráfica é igualmente uma forma de *comunicação visual*, mas também uma *força cultural*.

As funções da produção gráfica na sociedade têm sido abordadas pelos teóricos por duas vias diferentes: pelo estudo da produção gráfica e as suas funções sociais, culturais e económicas como um todo, ou então, pelo estudo das funções que exercem alguns exemplos específicos de produção gráfica. São inúmeros os teóricos que se debruçaram sobre este argumento explanando as várias funções que os produtos gráficos desempenham no público. Barnard (2005), menciona alguns no seu estudo, Tibor Kalman, Richard Hollis, Jacques Aumont, Paul Jobling e David Crowley, Marshall Arisman, Clive Ashwin e Richard Tyler, mas poderíamos acrescentar muitos mais. Todos se esforçaram por explicar as várias funções que o *design gráfico* desempenha na sociedade. Começaremos pelo esquema de Tyler, citado por Barnard (2005, p. 14-16).

Tyler fornece uma explanação abrangente, bastante completa, e esquemática, individualizando quatro funções principais: a primeira é a função informativa; a segunda é a persuasiva, ou função retórica; a terceira é a decorativa ou estética; e a quarta é a função mágica.

Função informativa — Muitos produtos gráficos têm a função de comunicar conhecimento, ou seja, transmitir informações acerca do mundo e dos seus conteúdos. A informação que estes produtos transmitem pode ser básica ou sofisticada. Como exemplos da função básica, Tyler aponta: os vários sinais informativos básicos, tais como os sinais de trânsito, mapas, diagramas, entre outros; com conteúdos informativos mais sofisticados dá como exemplo: os brasões de armas, os logos e as

siglas das empresas, embalagens, entre outros. Um brasão de armas pode fornecer inúmeras informações sobre os seus portadores, mas também informações históricas que podem deslindar mistérios. O brasão de armas tem também como vamos perceber mais adiante, uma função mágica, por conter simbologia secular. Portanto, neste grupo é possível incluir todo o tipo de produtos gráficos que forneçam informações, sejam elas básicas ou complexas.

Função persuasiva ou retórica — O próprio nome desta função indica produtos gráficos cujo papel seja persuadir. Isto é, convencer, ou provocar uma mudança no pensamento ou comportamento do público. Barnard (2005, p. 15) refere que de certa forma esta é uma função que todos os produtos gráficos têm, porque genericamente funcionam no sentido de mudar o pensamento e o comportamento das pessoas, por exemplo: um logótipo informa sobre a identidade da empresa, mas também procura convencer sobre a sua eficiência. A publicidade é um dos melhores exemplos da função persuasiva ou retórica, mas também a propaganda política, a publicidade eleitoral, vários tipos de revistas e os jornais, que pelo facto de serem informativos não deixam de também exercer uma função retórica.

Função decorativa ou estética — Esta função, segundo Tyler, tem como principal foco agradar esteticamente ao público. Por exemplo, em certas paginações existem muitos elementos gráficos com funções, tais como as vinhetas, que separam blocos de informação e decoram as páginas. Convém salientar que os produtos gráficos podem ter mais do que uma função ao mesmo tempo. Um logótipo pode ter a função informativa, persuasiva e também decorativa.

Função mágica — Esta função, segundo Tyler refere-se a todos os produtos gráficos que tenham um papel mais simbólico. Convém aqui ressaltar antes de prosseguir que a imagem (mesmo nos casos anteriores) está sempre no lugar de *algo*. Representa sempre qualquer coisa que está ausente, veremos melhor este assunto mais adiante. A função denominada por Tyler de mágica pretende aludir ao grupo de produção gráfica que engloba imagens religiosas e/ou seculares. Estas imagens podem ser figurativas ou não-figurativas. Existem inúmeras imagens dentro desta esfera: todas as várias figuras de deuses, por exemplo, Zeus da antiga Grécia, Ísis do antigo Egito, Ishtar e mais tarde Astarte da Mesopotâmia, entre outras, mas também as imagens de Buddha, Cristo, Maomé, entre outras. Igualmente estão contidas neste grupo representações de conceitos como a Liberdade, a República, entre outras. Demos exemplos de imagens essencialmente figurativas, mas estas imagens também podem ser abstratas, tais como as inúmeras representações de cruzeiros cristãos, cruzeiros do antigo Egito, da Babilónia, entre outras. Também se podem incluir neste grupo símbolos com significados mais contemporâneos como as apropriações da secular suástica por parte dos nazis. Barnard (2005, p. 15-16) explica a denominação de Tyler — mágica — porque de alguma forma *acredita-se* que estas imagens facultem o acesso ao reino do sagrado e se pensarmos em sentido figurado, esta é uma função que requer *magia*. Por outro lado, o facto de a imagem estar no lugar de *algo*, de representar qualquer coisa que está *ausente*, também requer magia. E finalmente, tornar *algo* diferente daquilo que realmente é, ou seja, as imagens poderem transformar *uma coisa noutra coisa* também é *mágico*. Por exemplo, a secular suástica mudou o seu significado quando foi utilizada

num contexto diferente durante o período nazi. Aliás, muitos dos símbolos seculares são apropriações ao longo do tempo, com mudanças ou não, de significados conforme os contextos culturais. Barnard (2005) dá um exemplo muito interessante sobre a representação de *algo* que pode ser muito diferente consoante quem produz a representação:

Thirty graphics students asked to draw a garden will produce thirty different gardens, thus transforming one thing into another thing. It is also well known that a garden painted by Monet is altogether a different kind of place from a garden painted by Van Gogh.²³ (Barnard, 2005, p. 16)

Portanto, é interessante pensar no *design gráfico*, como o autor sugere, num conjunto de atividades com funções mágicas, «making things appear and turning one thing into another thing are exactly what magicians do and that is exactly why graphics may be said to have a magical function, however residual, or primitive it may sound»²⁴ (Barnard, 2005, p. 16).

Funções metalinguísticas e fácticas — Para além destas quatro funções identificadas por Tyler existem também mais duas apontadas por Clive Ashwin (*apud* Barnard, 2005, p. 16) e que são igualmente importantes de referenciar. Por exemplo, as *funções metalinguísticas e fácticas*, que os produtos gráficos muitas vezes também apresentam. Ashwin, citado por Barnard, refere que a banda desenhada é um bom exemplo de sinais fácticos: setas a indicar o curso da leitura, mudanças de ponto de vista para perto ou longe, mudanças de perspetiva e de paisagem, bem como quando o enquadramento passa de *close-up* para *landscape*. Já a comunicação metalinguística tem a ver com sinais cujas funções implícitas sugerem comentários, explicações, esclarecimentos ou qualificações, como por exemplo, o sinal das *aspas* colocado em torno de uma palavra ou de uma parte do texto. Barnard (2005, p. 17) justifica que esta função está ligada essencialmente a códigos, e cita um importante exemplo: «Frames are a good example: a frame around an image may indicate that it is to be understood as a work of art, or that it is the next image in a comic, depending on the frame and the code that is being used»²⁵ (Fiske *apud* Barnard, 2005, p. 17).

A produção gráfica desempenha inúmeras funções, que podem inclusive operar todas ao mesmo tempo. Todos os exemplos mostrados até aqui realizam várias destas funções na sociedade. Como pudemos verificar, a produção gráfica engloba um número muito grande de atividades, desde paginação de revistas e jornais a publicidade, embalagem, ilustração, heráldica, banda desenhada, sinalética, entre outras. Todas estas atividades têm, no entanto em comum, o objetivo de comunicar *algo* visualmente.

²³TLA: «Se pedirmos a trinta estudantes de design gráfico para desenhar um jardim, estes irão produzir trinta jardins diferentes, transformando assim, uma coisa numa outra coisa. Também é sabido que um jardim pintado por Monet é totalmente diferente de um jardim pintado por Van Gogh.» (Barnard, 2005, p. 16).

²⁴TLA: «(...) fazer coisas aparecer e transformar uma coisa numa outra coisa é precisamente o que os mágicos fazem. É exatamente por isso que se pode dizer que os designers gráficos têm uma função mágica, mesmo que isto possa parecer primário.» (Barnard, 2005, p. 16).

²⁵TLA: «As molduras são um bom exemplo: uma moldura em torno de uma imagem pode indicar que ela deve ser entendida como uma obra de arte, ou que é a imagem seguinte numa banda desenhada, dependendo da moldura e do código que está a ser usado.» (Fiske *apud* Barnard 2005, p. 17).

Função de reprodutibilidade — Finalmente, uma das funções mais importantes que distingue e define o *design gráfico* reside na reprodução através da impressão em série. É precisamente sobre este ponto que se geram as polémicas, como por exemplo distinções entre arte e design, entre artesanato e design, quando surgiu o design, entre outras.

Barnard (2005) problematiza a questão entre arte e design, citando particularmente o ensaio de Walter Benjamin de 1936 *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, no qual este autor, diz pela primeira vez na história: «the work of art “becomes the work of art designed reproducibility”»²⁶ (Benjamin *apud* Barnard 2005, p. 175). Barnard sugere que os conceitos tratados em relação à distinção entre as obras de arte e as fotografias e gravuras (em madeira e/ou litografia) podem-se aplicar ao *design gráfico* e, embora Benjamin esteja somente preocupado com a reprodução mecânica (porque se trata de um ensaio antes da era digital), os seus argumentos mantêm-se relevantes hoje em dia para a reprodução digital. O argumento de Benjamin é essencialmente que, algumas obras de arte possuem uma *aura* e as obras reproduzidas mecanicamente não. Benjamin explica que a *aura* é um atributo de *singularidade* e *autenticidade* que uma obra de arte possui por ser realizada num momento único, e por isso inseparável do tempo e lugar onde foi criada. A reprodução de um objeto gráfico quer através da xilogravura, litografia, fotografia, ou mais tarde do *offset*, e mais recentemente também pelas impressoras a laser destrói a *aura* pois permite a reprodução de uma pluralidade de cópias, eliminando a ideia de imagem única ou original. Segundo Benjamin (*apud* Barnard, 2005, p. 176), este facto provoca uma transformação no modo como valorizamos as coisas. Ou seja, a existência de muitas cópias separa o objeto reproduzido do seu contexto original (criado dentro de um ritual ou de uma tradição). Isto é válido para as impressões digitais que podem ser realizadas em qualquer lugar e a qualquer momento. Ao contrário, a pintura a óleo só pode existir num lugar único de cada vez (isto é, o lugar tradicional).

Barnard (2005, p. 176) explica ainda sobre a interessante ideia de Benjamin, que o facto da reprodução mecânica separar ou emancipar a arte a partir do seu lugar no contexto tradicional, ritual ou de culto, permite uma receção da imagem por parte dos fruidores em termos do seu *valor expositivo*. Isto significa que a era da reprodução mecânica é aquela em que a imagem foi projetada tendo em mente a reprodução e a exposição. Segundo Benjamin, este processo levou a que as imagens adquirissem novas funcionalidades. Em vez de terem funções rituais passaram a ter funções significativamente políticas, provocando mudanças nas massas:

Benjamin says, the emphasis on the exhibition value of the work has become absolute and the reproduced image has taken on “entirely new functions”. These functions are political, rather than ritual and the “reaction” of the masses towards the image has been “changed” by mechanical reproduction. The viewer of prints and photographs is now “challenged”, captions in picture magazines are now “directives”, which may be right or wrong and photographs are now “evidence for historical occurrences”, with “political significance”.²⁷ (Benjamin *apud* Barnard, 2005, p. 176)

²⁶TLA: «A obra de arte “torna-se a obra de arte concebida em série”» (Benjamin *apud* Barnard, 2005, p. 175).

²⁷TLA: «Benjamin diz que a ênfase no valor expositivo do trabalho tornou-se absoluta e a imagem reproduzida assumiu “inteiramente novas funções”. Estas funções são políticas, ao invés de rituais e a “reação” das massas em relação à imagem “alterou-se” pela reprodução mecânica. O observador de imagens impressas e fotografias começou a ser “desafiado”, títulos em revistas ilustradas são agora “diretivas”, ou instruções que podem ser certas ou erradas e as

Barnard (2005) transpõe estes conceitos para o *design gráfico* e para a comunicação, e refere que com a mudança apontada por Benjamin, do valor ritual para um valor expositivo, e, da aura para a reprodução em série, tornou possível que o fruidor da imagem passasse a ter uma atitude ativa em vez de passiva, progressiva em vez de reacionária:

Meaning is no longer tied to or derived from tradition, but may now be encountered and contested by the viewer in their own “situation”. So, not only is graphic design emphatically not art (in the sense of a unique, authoritative and tradition-bound work) on this account, but also as mechanical reproduction, it radically alters the way our perception is “organised”: Benjamin says that a “new kind of perception” is generated by the possibility of the mechanical reproduction of images and the “decay” of aura that it implies.²⁸ (p. 176)

Portanto, o design gráfico, enquanto função de reprodução mecânica, altera radicalmente a forma de percepção do indivíduo. Se voltarmos agora por momentos ao significado do termo *design gráfico*, esta é uma das razões pela qual vários autores têm a opinião de que o seu surgimento tem a ver com o advento da industrialização e o surgimento da sociedade de massas.

Paul Jobling e David Crowley (1996) referem por exemplo, que em 1922, encontraram algumas vezes o uso do termo nos Estados Unidos para se referir a certas áreas de atuação, tais como a publicidade, embora o mais comum fosse o termo «commercial art» (p. 1-2) para referir o que hoje em dia seria descrito, sem qualquer dúvida como design gráfico. Também indicam que mais de trinta anos depois, em 1959, encontraram textos do autor japonês Masaru Katsumie que escrevia para a revista japonesa *Graphic Design*, precisamente a sublinhar que considerava o *graphic design* um processo industrial, e em relação à *commercial art* ele associava à ilustração e ao desenho manual. Mas nem todos os autores pensam desta forma. Por isso Jobling e Crowley (1996) afirmam no seu texto que, atribuir uma definição exata do termo a uma fonte ou a uma data precisa não é fácil, pois *graphic design* é uma matriz complexa que corresponde a diferentes sistemas e meios de comunicação de sinais, abrangendo tanto os artefactos culturais das classes superiores como aqueles das classes populares, e além do mais os autores consideram que estes já existiam muito antes da utilização do termo ou da denominação ser identificada como tal. Como fundamentação desta opinião eles citam Tibor Kalman, na altura diretor e designer da *Benetton Colors*:

Graphic design isn't so easily defined or limited. (At least, it shouldn't be.) Graphic design is the use of words and images on more or less everything, more or less everywhere. Japanese erotic engravings from the fourteenth century are graphic design, as are twentieth-century American publications like *Hooters* and *Wild Vixens*... Graphic design isn't so rarefied or special. It's not a profession, but a

fotografias tornaram-se “evidência de ocorrências históricas”, com “significado político”.» (Benjamin *apud* Barnard, 2005, p. 176).

²⁸TTLA: «O significado não está mais ligado ou oriundo da tradição, mas pode agora ser encontrado e contestado pelo espetador na sua própria “situação”. Assim, não só o design gráfico não é enfaticamente arte (no sentido de um trabalho único, autoritário e preso à tradição) mas também enquanto reprodução mecânica, altera radicalmente a forma como a nossa percepção estava “organizada”: Benjamin diz que um “novo tipo de percepção” é gerado pela possibilidade da reprodução mecânica de imagens e pela “decadência” da aura.» (Barnard, 2005, p. 176).

medium, a mode of address, a means of communication. ²⁹(Tibor Kalman *apud* Jobling & Crowley 1996, p. 2)

Portanto, o que esta definição parece explicar é que, aquilo que se entende por *design gráfico*, já existe há muito tempo. Para Kalman a expressão tem a ver com todo o tipo de imagens e textos e relaciona-se com todos os assuntos. O autor sublinha que, *design gráfico* não se refere tanto a uma profissão, mas a um meio, um modo de comunicação. Esta explicação é muito abrangente e requer um certo desenvolvimento, pois alguns teóricos e designers não partilham desta opinião.

O designer brasileiro André Villas-Boas (2003) critica este tipo de opiniões generalistas que consideram *design gráfico* tanto os «manuscritos medievais, a Bíblia de Gutenberg e livros renascentistas quanto panfletos das vanguardas artísticas do primeiro terço do século, capas de discos, bulas de remédio e cartazes de Coca-Cola» (Villas-Boas, 2003, p. 25). Este autor associa a ideia de *design gráfico* ao aparecimento da própria profissão surgida com a sociedade industrial. Para ele é impossível dissociar a ideia de *design gráfico* da sociedade de massas. Villas-Boas no seu estudo mostra-nos o quanto é importante a contextualização do surgimento da profissão de designer gráfico para uma definição do que é o *design gráfico*. Com a industrialização surgiu a emergência de projetar as mais variadas peças gráficas para a divulgação e promoção da produção de produtos em larga escala: «Sob esta abordagem, o design gráfico passa necessariamente a se reportar ao contexto da sociedade de massas e ao fenómeno da fetichização na concepção de Marx» (Villas-Boas, 2003, p. 25). O autor refere que este fenómeno diz respeito ao facto de geralmente as peças gráficas terem a capacidade de revelar e destacar o valor simbólico dos produtos. Desta forma o *design gráfico* relaciona-se com o valor de troca convertendo a mensagem que se pretende transmitir acerca de um determinado produto³⁰:

(...) é a partir do fetiche que é possível determinar historicamente o porquê da ocorrência do design gráfico e da sua conformação. O design gráfico, malgrado as intenções adversas de muitos de seus produtores, desempenha um papel fundamental na reprodução e consolidação de fetiche: tal como, por exemplo, o papel do vestuário nas relações sociais, é muito em função do layout que reveste seu material promocional ou editorial que uma dada mercadoria é atribuída de tais e tais valores simbólicos na sua relação com outras mercadorias e desta para os homens e suas relações sociais.

Um mesmo espetáculo de música recebe atribuições simbólicas diferentes se a ele for relacionado — ou não — um dado cartaz com uma dada programação visual que faz menção a dados valores. (Villas-Boas, 2003, pp. 28-29)

O autor sublinha em relação ao manuscrito medieval, que embora este também tivesse características simbólicas que se sobrepunham à sua própria utilidade objetiva, convertendo-se assim num bem simbólico, não possuía o valor de troca: «os

²⁹TLA: «O design gráfico não é facilmente definido ou limitado (pelo menos, não deveria ser). O design gráfico, é o uso de palavras e imagens em mais ou menos tudo, mais ou menos em todos os lugares. Gravuras eróticas japonesas do século XIV são design gráfico, assim como as publicações americanas do século XX, tais como *Hooters* e *Wild Vixens*... O design gráfico não é tão puro ou especial. Não é uma profissão, mas um meio, um modo de fazer, um meio de comunicação.» (Tibor Kalman *apud* Jobling & Crowley 1996, p. 2).

³⁰ Relembramos que a função de converter a mensagem que se pretende transmitir acerca de um determinado produto como vimos anteriormente, existe em qualquer tipo de produto gráfico, não necessariamente e somente em produtos surgidos após a revolução industrial.

ornamentos, o cuidado caligráfico, o material utilizado etc etc — ou seja, sua configuração formal — visava puramente seu valor de uso (no caso, simbólico), e não um valor de troca» (Villas-Boas, 2003, p. 29). O que contrasta com os objetos gráficos na era do capitalismo. Para este autor o instrumento simbólico mais significativo do design gráfico é «o processo de fetichização das mercadorias próprio do modo de produção capitalista» (Villas-Boas, 2003, p. 26).

Portanto, este designer defende que, a noção de design, seja gráfico que de produto, refere-se diretamente ao advento da industrialização e à emergência de uma sociedade de massas: «Antes (...) esta noção não existia em nenhuma sociedade — justamente por que o design só teve razão de ser a partir da industrialização. Seria o mesmo que, antes do desenvolvimento da aplicação informática, usar o termo, *digitalizar*» (Villas-Boas, 2003, p. 29).

Esta é também a noção de design³¹ que encontramos no estudo do teórico Gillo Dorfles citado por Villas-Boas:

(...) uma atividade cuja produção se caracteriza por três fatores: fabricação em série, produção mecânica e elemento projetual, o que lhe determina um quociente estético. por isso explica ele, “Não é lícito pensar em desenho industrial em relação aos objetos pertencentes a épocas anteriores à revolução industrial (...), pelo simples fato de estes objetos terem um fim utilitário, além do estético. (Dorfles *apud* Villas-Boas 2003, p. 31)

Para finalizar Villas-Boas (2003) explica que:

Só com a industrialização e, mais especificamente, com o surgimento da sociedade de massas surgiu a necessidade (e, daí, a possibilidade) da produção em grande escala de materiais gráficos (revistas, cartazes, folhetos etc) e, principalmente, com determinados objetivos e estratégias que passaram a diferenciar esta produção da eventual ocorrência anterior destes mesmos objetos. A aplicação de leis para a projeção destes materiais visando atender a estes objetivos e estratégias é, justamente, o que acabou por se convencionar o que denominamos design gráfico. (pp. 31-32)

Seja como for, não podemos deixar de ponderar que a produção gráfica, mais do que qualquer outra coisa, refere-se a um meio, um modo de comunicação. Com esta breve reflexão conceptual não tivemos intenção de esgotar o argumento que continuaria a requerer muita discussão. Principalmente este último ponto: se é possível ou não considerar *design gráfico* (embora saibamos que o termo não existia), impressões xilográficas que se realizaram muito antes do advento da industrialização. Porque nos parece que estas são técnicas de produção em série muito antigas. Assim como a fundição de tipos, inovação que foi introduzida na Europa no século XV e que permitiu algum tipo de produção padronizada de livros em larga escala. Refletindo melhor sobre o assunto verificamos inclusive que as impressões produzidas nessa época já cumpriam muitos dos requisitos daquilo que hoje consideramos *design gráfico*. Precisar exatamente quando surgiu a atividade do *design* não é tarefa fácil, contudo, como o teórico Denis (2002) refere, é bem mais fácil determinar a época em que o termo *designer* passou a ser usado para se referir à profissão. Conforme este autor evidencia a palavra não se empregava até ao século XIX. Começou a utilizar-se somente após o surgimento, inicialmente em Inglaterra e depois noutros países

³¹ Gillo Dorfles refere-se ao design em geral, no qual se incluem *design de produto* e *design gráfico*.

européus, de um número considerável de trabalhadores que começaram a intitular-se *designers*. Estes, estavam ligados essencialmente à confeção de padrões ornamentais na indústria têxtil. Como o autor salienta, este período caracteriza-se pela generalização da divisão intensiva de trabalho, que fez surgir «a necessidade de estabelecer o design como uma etapa específica do processo produtivo» (Denis, 2002, p. 18). O autor refere-nos ainda, que os primeiros designers permaneceram anónimos e eram operários com experiência ou certas habilidades, que por isso mesmo, ascendiam a uma posição de controlo e conceção, em relação às outras etapas da divisão de trabalho:

A transformação dessa figura de origens operárias em um profissional liberal, divorciado da experiência produtiva de uma indústria específica e habilitado a gerar projetos de maneira genérica, corresponde a um longo processo evolutivo que teve seu início na organização das primeiras escolas de design no século 19 e que continuou com a institucionalização do campo ao longo do século 20. (Denis, 2002, p. 18)

Não sendo possível desenvolver mais o argumento pela sua complexidade e extensão, finalizaremos sublinhando alguns pontos principais do que foi dito: o **design gráfico**, ou melhor, a **produção gráfica** tem a função de **comunicar algo visualmente**, e de **certa maneira**, que pode ser **informativa, persuasiva, estética, entre outras**. O **design gráfico** é uma forma de **comunicação visual** que **comunica significados**, e distingue-se da arte essencialmente pelo facto de ser impresso (xilografia, litografia, offset, digital, entre outras) e possível de ser reproduzido em série, provocando uma **mudança significativa de valores**. Esta mudança traduz-se principalmente, pela alteração de uma atitude passiva numa **atitude ativa por parte dos consumidores**. Por outro lado, segundo alguns autores, também se relaciona com **o valor de troca**, imposto pelo surgimento da sociedade de massas.

Vejam os a seguir outras formas importantes da relação que a *produção gráfica* estabelece com a sociedade e a cultura.

2.2.2. A produção gráfica e a Cultura

Vimos que os produtos gráficos são meios de comunicação visual que transportam informações e significados que alteram a percepção do indivíduo. Também já vimos que a comunicação visual depende do fenómeno da percepção segundo o qual o indivíduo interpreta a informação visual de acordo com uma série regras visuais. Barnard (2005, p. 171) inclui também dentro do conjunto de regras, as maneiras pelas quais diferentes culturas interpretam as informações e as experienciam de modo a formar a sua realidade. O autor salienta que se a *percepção* e a experiência quotidiana do indivíduo são criações humanas, então, a proveniência destas criações é o próprio cérebro e as interpretações que se produzem dentro das diferentes culturas. Diferentes culturas têm diferentes experiências do mundo, ou seja, cada cultura vê o mundo de forma diferente, o que proporciona ao indivíduo distintas descrições daquilo que vê. Derrida a este propósito afirma: «all experience is the experience of meaning» (Derrida *apud* Barnard, 2005, p. 171), ou seja, toda a experiência é uma experiência de significado. E o que é o significado senão comunicação?

Segundo Raymond Williams, também citado por Barnard (2005, p. 171), a atividade de descrever o mundo é feita pelos artistas, pelos cientistas, pelos filósofos, mas também e necessariamente por todos os indivíduos. A descrição do mundo que todos temos de fazer é uma atividade obrigatória que requer criatividade na interpretação da realidade. Portanto, Barnard (2005, 171) seguindo este raciocínio considera que o *design gráfico*, assim como a arquitetura e a arte, pode ser explicado como parte de uma criatividade humana em geral. Dentro deste quadro, a cultura é entendida por *Comunicação*: «Culture depends on communication. Communication is explained as creativity. And creativity is said to be the interpretation and description of sense information that “produces” what we experience as “reality”»³² (Barnard, 2005, 172). Neste sentido Williams (*apud* Barnard, 2005, p. 172) esclarece que tudo o que vemos e fazemos, toda e qualquer estrutura social na qual se desenvolvem os nossos relacionamentos, depende de um esforço de aprendizagem, descrição e comunicação. É o indivíduo que cria o mundo humano do mesmo modo que cria a arte ou qualquer outra coisa. Portanto, o *design gráfico* é uma forma através da qual, a experiência é visualmente produzida, descrita e comunicada. Esta é mais uma importante função a acrescentar aquelas mencionadas anteriormente.

John Fiske (1984), acerca da comunicação refere-nos que ela é central na cultura de uma sociedade. Sem comunicação não há cultura, e por outro lado, como a comunicação está integrada numa cultura específica, qualquer estudo que se pretenda realizar sobre comunicação implica estudar a cultura em que esta esteja integrada. Então, a comunicação é uma interação social por meio de mensagens, e a *produção gráfica* um dos seus veículos. Neste sentido compreende-se melhor que *The American Institute of Graphic Arts* afirme que o *design gráfico* é uma força cultural (Cronan *apud* Barnard, 2005, p. 167). Geralmente esta expressão costuma ser um atributo da arte, pelo facto de esta ter um significado cultural muito importante e possuir um sentido de permanência.

A arte é entendida por muitos, como sendo de valor duradouro. As pinturas a óleo, as esculturas, entre outras, dizem-se arte, em grande parte porque duram no tempo, atravessando gerações. São por isso preservadas e estudadas, constituindo-se num importante material cultural. Por outro lado, como vimos no conceito de Benjamin (sobre a aura) também podem ser expressivas de uma determinada época ou de uma determinada cultura. Sob alguns aspetos também podemos dizer o mesmo da arquitetura. É precisamente neste ponto que muitas vezes os teóricos tendem a diferenciar o *design gráfico* da arte e da arquitetura: dizem eles que, enquanto os produtos artísticos são permanentes, a produção gráfica tende a ser transitória. Para Barnard (2005, p. 166) a produção gráfica tem um significado cultural tão importante como a arte ou a arquitetura. Os autores, Heller e Pomeroy no seu livro *Design Literacy*, citados por este autor (2005, p. 166), argumentam que inclusive alguns trabalhos gráficos até podem ser considerados arte porque precisamente, também eles possuem um sentido de permanência. Certos anúncios, cartazes, embalagens, logótipos, livros e revistas incorporam indicadores de alto valor artístico e do mesmo modo que a arte é preservada e estudada, muitos desses exemplos também são preservados e estudados, constituindo-se em importante material cultural. Por outro lado, como atrás

³²TLA: «A Cultura depende da comunicação. Comunicação é explicada como sendo criatividade. E criatividade é a interpretação e a descrição de informações que “produzem” um sentido daquilo que experimentamos como “realidade” ». (Barnard, 2005, p. 172).

abordámos, os objetos gráficos também podem ser expressivos de uma determinada época ou cultura pois são meios que comunicam e descrevem experiências humanas dentro de uma sociedade inserida numa época.

Outra questão ainda relacionada com distinções entre a arte e o design como maneira de explicar o *design gráfico* dentro da sociedade, relaciona-se com o facto de muitos teóricos afirmarem que o design dá resposta a um briefing muito restrito e, portanto, com pouca margem de manobra para a autoexpressão do criador. Esta, é uma questão interessante de abordar, pois mais uma vez permite afirmar que toda e qualquer atividade, seja o design que a arte ou a arquitetura, ou outra qualquer, dependem da existência de estruturas, sistemas de convenções, que tornam a comunicação possível, e, portanto, somente viável se inserida num determinado sistema cultural. Neste contexto, Ernst Gombrich (Gombrich *apud* Barnard, 2005), afirma que a ideia de expressão individual na arte não é a equivalência simples e direta da intenção do indivíduo para com a forma por ele criada. Ou seja, as emoções, não passam exatamente e diretamente para as formas visíveis, em linhas, cores e texturas. O autor salienta que o que parece e é comumente entendido como expressão individual, não faz qualquer sentido sem uma teoria daquilo a que denomina por «theory of the structural conditions of communication», ou seja, teoria das condições estruturais da comunicação que significa:

The artist who wants to express or convey an emotion does not simply find its God-given natural equivalent in terms of tones or shapes. Rather... he will select from his palette the pigment from among those available that to his mind is most like the emotion he wishes to represent.³³ (Gombrich *apud* Barnard, 2005, p. 168)

De acordo com Gombrich, é a estrutura a partir da qual os artistas fazem a sua escolha que gera a obra de arte expressiva e individual. Neste caso, a estrutura são os pigmentos que estão disponíveis para que os artistas os escolham. Portanto, é o sistema de diferenças que gera o significado. É o conhecimento que os criativos têm da estrutura, a escolha feita a partir da estrutura e a convenção dessa escolha que gera o significado, não a expressão direta de algum estado interno do artista.

Seguindo este raciocínio Barnard reflete que, a comunicação visual acontece, não por equivalência direta entre as emoções e as formas (linhas e cores criadas), mas, dá-se através das estruturas a partir das quais as escolhas pessoais são feitas e depois combinadas em texto e imagem (Barnard, 2005, p. 169). Portanto, para este autor, o *design gráfico* relaciona-se com a sociedade na media em que produz relações sociais, culturais e económicas. É, por conseguinte, um produto da cultura e da economia de uma sociedade. Barnard (2005, p. 57-58) salienta que é fácil de perceber que os objetos gráficos dependem da sociedade ou da cultura, pois se não existissem diferentes classes sociais e diferentes grupos culturais, ou melhor, se não existisse um público-alvo, não haveria por exemplo publicidade gráfica.

Isto permite-nos pensar que o *design gráfico* produz e reproduz a sociedade e a cultura, fazendo com que as mesmas sejam possíveis. O *design gráfico* é, portanto, um meio, entre outros, que permite a afirmação das identidades. Mas também convém

³³TLA: «O artista que quer expressar ou transmitir uma emoção, não a encontra na sua equivalência natural em termos de tons ou formas, derivada dos seus talentos natos concedidos por Deus. Em vez disso... O artista seleciona a partir de uma paleta o pigmento entre aqueles que estão disponíveis e que na sua mente são os mais parecidos com a emoção que ele deseja representar.» (Gombrich *apud* Barnard 2005, p. 168).

salientar, que o mesmo acontece inversamente, a sociedade e a cultura tornam a existência do *design gráfico* possível:

Graphic design is one of the ways in which the identity and existence of social classes and social institutions are established and assured. It is also one of the ways by means of which that identity and existence may be challenged, or resisted.³⁴ (Barnard, 2005, p. 59)

A este propósito é muito interessante a citação, que o autor faz, de Williams, que diz que os meios de comunicação são um meio de «produção social» (Williams *apud* Barnard, 2005, p. 61), ou seja, são em parte, o modo como as classes sociais se tornam possíveis e reproduzidas. A produção gráfica, nesta perspetiva, pode ser vista como uma das formas em que o poder político é produzido, mas também contestado na sociedade. Um dos exemplos dado por Barnard ao citar o trabalho do teórico James Curran³⁵ demonstra este facto. Curran refere o modo como a Igreja medieval Cristã usava os meios de comunicação visuais da época para construir e manter a sua posição de poder na sociedade. Ou seja: por meio de pinturas, vitrais, entre outros, a Igreja ilustrava a vida de Cristo e os horrores do inferno. Deste modo persuadia as pessoas a serem devotas à divindade. Salientamos, que os princípios básicos desta ideologia medieval eram comunicados por meio daquilo a que hoje talvez pudéssemos chamar de *design gráfico* e *ilustração*. A Igreja, por meio de vários *objetos gráficos*³⁶, não só incentivava a população a acreditar nos princípios cristãos, como a não questionar o poder daqueles que estavam a governar a própria igreja: «The function of graphic design here was to help keep an elite social class in power over the lower, illiterate, classes»³⁷ (Barnard, 2005 p. 61). Mas, o mesmo ensaio de Curran também forneceu evidências, em que a *produção gráfica* foi usada para desafiar ou contestar a ordem social vigente. Isto é, a apoiar os interesses das classes subalternas em conflito com a classe social dominante. Senão vejamos: a partir do século XIII o embaratecimento do papel alargou a produção de livros manuscritos gerando o estabelecimento de um comércio internacional do livro. Após a invenção do tipo móvel em 1450, a produtividade aumentou e os custos caíram. Como Barnard (2005) sugere, impressoras, tipógrafos e compositores gráficos, envolveram-se nestes desenvolvimentos e contribuíram para aquilo que Curran denomina de «undermining of the “ideological ascendancy of the Church”» (Curran *apud* Barnard, 2005, p. 61). Ou seja, o *tipo móvel*, os novos processos de impressão mais económicos, bem como um número crescente de pessoas envolvidas em atividades relacionadas com o *design gráfico*, aliado à introdução de novos meios de comunicação (folhetos e panfletos), representou uma ameaça séria e fundamental para a autoridade da elite católica. Este é, por conseguinte, um dos modos, em que a *produção gráfica* pode ser vista como um meio visual para contestar o poder político na ordem social vigente. Mas há mais exemplos, Barnard (2005, p. 64) fornece-nos alguns mais recentes que não deixam de ser igualmente bem

³⁴TTLA: «O design gráfico é uma das maneiras pelas quais a identidade e a existência de classes sociais e instituições sociais são estabelecidas e asseguradas. É também uma das maneiras por meio das quais as identidades e a existência podem ser desafiadas, ou defendidas.» (Barnard, 2005, p. 59).

³⁵ Segundo Barnard (2005, p. 61), o ensaio de James Curran (1982) analisa as relações entre a sociedade, instituições e os meios de comunicação na sua obra *Comunicação, Poder e Ordem Social*.

³⁶ Além das pinturas e dos vitrais, depois da introdução da xilografia na Europa, os centros de propaganda religiosa e os conventos imprimiam imagens de santos nesta técnica como meio rápido de difusão.

³⁷TTLA: «a função do design gráfico neste caso foi no sentido de ajudar a manter uma classe social de elite no poder sobre as classes inferiores de analfabetos.» (Barnard, 2005, p. 61).

demonstrativos. Diz-nos que durante a revolução francesa de 1798 geraram-se inúmeros produtos gráficos de contestação da ordem social vigente: a imagem da pirâmide social para representar o Sistema Capitalista é um motivo gráfico de contestação produzido pela Imprensa Socialista em França. No topo da pirâmide social está a realeza e a legenda diz, *nós vos reinamos*; na plataforma abaixo estão os clérigos orando e a legenda diz, *nós rezamos por vocês*; abaixo dos clérigos estão vários soldados com uma legenda a dizer, *nós disparamos sobre vocês*; depois, abaixo dos soldados estão os capitalistas, gordos sentados a fumar e a beber com a legenda, *nós comemos por vocês*; por fim, na parte inferior da pirâmide, sustentando toda a estrutura está o povo, com a seguinte legenda, *nós trabalhamos para vocês*. Como Barnard (2005, p. 64) justifica esta representação das pessoas a trabalhar na parte inferior da ordem social a sustentar toda a pirâmide, desafia a justiça da ordem social e incentiva a revolução para a derrubar, ou a inverter o sistema social.

Em Portugal também temos exemplos deste tipo de produção gráfica. José-Augusto França (2007) refere-nos que no início de Oitocentos, uma grave conjuntura nacional daria origem a uma imagem gráfica compatível com o baixo espírito popular que se vivia na época. Trata-se do então príncipe regente, D. João VI, caricaturado a fugir aos Franceses de Junot:

O pobre príncipe, “rei da marmelada”, é figurado ali de grande barriga, pernas tortas, a cabeça ornada dum real par de chavelhos que povo e corte lhe atribuíam e confessando os duzentos milhões de cruzados levados na fuga, ao que se dizia. A Nação, estropiada, com uma perna de pau, grita-lhe, em legenda que lhe sai da boca: “És um ladrão! Ficamos pobres e infamados.” Mas ele, “cruel”, não ouve “a voz dos (seus) filhos” e é em vão que, à volta, soldados, empregados, operários e os próprios ricos clamam soldos e salários ou tenças que ficam por pagar. Porque, dizia uma poesia popular do momento: “Fugiram os velhacos para a terra dos macacos...”. (França, 2007, p. 17)

A partir desta altura começaria a aparecer uma vasta literatura gráfica panfletária anti napoleónica, contra as forças invasoras de Junot e dos outros generais da «Napoleada» (França, 2007, p. 16).

Em meados do século, inaugurou-se uma nova fase com o romantismo liberal dando origem a vários jornais ilustrados que veiculavam um novo sistema de informação, opinião, e mais concretamente de comunicação visual. Principalmente em Lisboa e no Porto foram aparecendo e desaparecendo durante todo o século, por um lado, os chamados *semanários pitorescos* com uma comunicação gráfica que veiculava a linguagem característica dos tempos e de acordo com o sistema vigente, por outro, os jornais semanários humorísticos geralmente com um discurso gráfico de cariz satírico, contestando o conturbado sistema vigente. Em conformidade com o sistema salientamos por exemplo os semanários ilustrados, *Archivo Pittoresco* (1857-1868), editado por Castro & Irmão e mais tarde *O Occidente* (1878-1915) de Caetano Alberto da Silva (1843-1924), gravador, e Manuel de Macedo (1839-1915), ilustrador. Em contestação com sistema, destacamos o semanário ilustrado *O António Maria* (1846-1905), editado e dirigido por Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), ilustrador, e Guilherme de Azevedo (1839-1882), jornalista. Dos dois primeiros falaremos mais detalhadamente na 2.ª parte desta dissertação, em relação a este último, surge depois de dois escândalos bem orquestrados pela oposição progressista com a consequente

queda do governo de António Maria Fontes Pereira de Melo e subida pela primeira vez ao Poder do partido progressista de Anselmo Braancamp.

O António Maria apresenta-se como um jornal humorístico, testemunha do período da monarquia constitucional caracterizada por um sistema político rotativista que iniciava a sua vigência e iria durar por trinta anos. Segundo vários historiadores, este sistema político era desvirtuado por um conjunto de práticas que mantinham no poder as mesmas elites. Paralelamente, foi crescendo um movimento republicano que iria culminar na implantação da república portuguesa em 1910. Esta conturbada conjuntura tornou-se campo fértil para um jornalismo satírico de cariz político que, entre outros, Rafael Bordalo Pinheiro e Guilherme de Azevedo souberam desenvolver. *O António Maria* verifica-se um jornal com objetivos de intervenção na sociedade, concretamente na formação da opinião pública. A sua estratégia de comunicação gráfica usava a sátira e o humor para denunciar a mentalidade corrupta das elites que desacreditavam o sistema político vigente. Praticamente toda a elite política do último quartel do século XIX está caricaturada nas suas páginas. Desde logo através do seu peculiar título que fazia «uma clara alusão a Fontes, cujos prenomes adoptava embora declarando, logo ao alto da prosa de apresentação, “não ter pretensões a epigrama”; mas a frase continuava: “representa antes de tudo, um símbolo”» (França, 2007, p. 85-86). No interior do jornal Fontes aparece inúmeras vezes caricaturado, assim como Braancamp e outros. Como França nos refere nas páginas do primeiro número do jornal veem-se excelentes ilustrações e caricaturas, o autor descreve a principal ilustração aberta nas duas páginas centrais:

“A Procissão Política”³⁸, cujos andores saem da Sé, caminhando sobre as longuíssimas abas do celebrado casacão do novo ministro das Obras Públicas, Saraiva de Carvalho. Uma a uma reconhecem-se as personalidades, com os pretos da música (que são Vaz Preto e os seus amigos Constituintes, Pinheiro Chagas e José Dias Ferreira) à frente. São Jorge armado no seu cavalo e (...) Fontes Pereira de Melo, rodeado dos palafreiros Serpa e Sampaio; Fernandes Vaz, presidente da Câmara dos Deputados, leva à arreata um cavalo que carrega, embrulhada, a maioria absoluta - M. A.; a seguir, o cavaleiro e D. Luís e Braancamp, presidente do Governo, multiplica-se em vários palafreiros de libré; depois vem o infante D. Augusto, disforme (...), e, atrás, o duque consorte de Palmela, dormitando no seu cavalo. A procissão estende-se ainda com o conde de Peniche e Arrobas, entre outros, e, atrás do pendão do escandaloso “Frontão” camarário, os dois grandes andores em que se avolumam os presidentes das Câmaras da capital e de Belém, que são Rosa Araújo e o farmacêutico Franco, futuro conde do Restelo. Na assistência, olhando em múltiplas encarnações, Fontes e Sampaio. E Fontes, que, na personagem de S. Jorge, empunha uma bandeirola com a legenda “Mientras vuelve (a la dirección de los negocios de Portugal)”, que no ano anterior fora vaticínio dum jornal madrileno, está por detrás do Zé Povinho a apontar-lhe a procissão. Zé, sentado no chão, abre a boca pasmada, tal como Bordalo o deixara nas páginas d' “A Lanterna Mágica”. Muitas figurinhas se identificam entre as personagens da cena, miudamente caricaturadas pelo talento de Rafael Bordalo. Ele próprio, de resto, e com Guilherme de Azevedo, se retrata nas pontas duma “Corda Bamba”, que é secção anunciada numa das colunas do jornal, para bom registo dos últimos acontecimentos, graves ou jocosos. (França, 2007, p. 87)

³⁸ A Imagem pode ser vista em Pinheiro (1879). A Procissão Política. *O António Maria*, 1, 4.

Estes exemplos usam imagens representativas para fornecer uma alternativa ou uma crítica de uma ordem social existente. É importante ressaltar, no entanto, que do mesmo modo, certas imagens não figurativas ou abstratas (formas, linhas, cores, entre outras) também podem ser usadas para contestar uma ordem social, ou pelo contrário, defender o poder político.

Já anteriormente dissemos que alguns autores, por exemplo Fiske, consideram que a cultura é uma forma de comunicação, Colin Cherry, afirma a este propósito: «A group of people, a society, a culture, I would define a “people in communication”»³⁹ (Cherry *apud* Barnard, 2005, p. 67). Esta afirmação é muito interessante, pois de forma muito sintética, este autor explica que as culturas consistem em grupos de pessoas que se comunicam entre elas. Podem comunicar através de diálogos falados, mas, mais concretamente para os nossos interesses, através de imagens e textos que mostram umas às outras. Poderíamos dizer então que, as pessoas entendem-se numa comunidade, entre outras formas, através de livros, revistas, jornais e assim por diante. James W. Carey (*apud* Barnard, 2005, p. 67), assim como Fiske, argumenta que o estudo da comunicação é o estudo da cultura, e que a cultura é a criação e utilização de formas que comunicam significados, o que inclui o *design gráfico*. Artefactos produzidos em massa, imagens e textos impressos, entre outros produtos, podem então, ser incluídos como exemplos de cultura. Julgamos que a definição de cultura mais interessante no que se relaciona com o design gráfico é a de Williams, que diz: «the signifying system through which... a social order is communicated, reproduced, experienced and explored»⁴⁰ (Williams *apud* Barnard, 2005, p. 67). Portanto, isto quer dizer que o design gráfico pode ele próprio ser considerado como um *sistema signifiante*, «So, graphic design may be thought of as a signifying system, within a much larger system, which includes and account for all of the other ways in which a society constructs and communicates meaning»⁴¹ (Williams *apud* Barnard, 2005, p. 67).

Finalizaremos sublinhando do que foi dito o ponto que nos parece mais relevante: o *design gráfico* pode ser entendido como uma das formas visuais pelas quais as crenças e instituições das pessoas são experienciadas, comunicadas, reproduzidas e exploradas. Nos capítulos que se seguem iremos acrescentar a esta discussão conceitos de semiologia e simbologia que nos vão ajudar a compreender as maneiras com as quais os designers gráficos constroem e comunicam os significados.

2.3. Síntese do capítulo

Iniciámos este capítulo com uma abordagem da percepção visual, enquanto processo complexo que acontece ao nível dos sentidos que entram em contacto com aquilo que nos circunda. Focámo-nos na visão e na experiência de *ver* o mundo que se apresenta codificado. Verificámos que o ser humano possui um sistema decodificador para compreender o que vê. A luz que incide sobre o olho transforma-se em energia neural, e através do processo psico-percetivo concebemos uma imagem mental correspondente aquilo que vemos. Durante este processo analisámos que atuam

³⁹TLA: «Um grupo de pessoas, uma sociedade, uma cultura, eu definiria como “pessoas em comunicação”». (Cherry *apud* Barnard, 2005, p. 67).

⁴⁰TLA: «é um sistema signifiante através do qual... Uma ordem social é comunicada, reproduzida, experimentada e explorada». (Williams *apud* Barnard, 2005, p. 67).

⁴¹TLA: «(...) então design gráfico pode ser pensado como um sistema signifiante dentro de um sistema muito maior, que inclui todas as outras maneiras pelas quais a sociedade constrói e comunica significados» (Barnard, 2005, p. 67).

fatores psicológicos de vária ordem, dos quais também faz parte a Cultura ajudando a moldar a imagem resultante. Salientámos a memória, enquanto extraordinário património de imagens, construído ao longo da vida. Facto pelo qual, o indivíduo se torna num ser único, embora existam uma série de fatores que são iguais a todos os outros seres humanos. Neste sentido abordámos as *constâncias perceptivas* que fazem parte integrante da mente humana. Particularmente explicámos a *Gestalt*, e os seus princípios. Referenciamos alguns dos protagonistas da sua teoria (Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka e Wolfgang Metzger) bem como, alguns dos teóricos que a estudaram nas suas relações com a arte e o design (Rudolf Arnheim e Gaetano Kanizsa). Apreendemos os seus principais princípios de organização visual: *pregnância da forma, semelhança, proximidade, simetria, continuidade, movimento comum, forma fechada, experiência passada, isomorfismo, figura-fundo e positivo-negativo*. Verificámos que o princípio da *pregnância da forma* (tendência à harmonia e ao equilíbrio visual) é um dos primordiais, porque define o conceito daquilo que os gestaltistas denominavam de *boa gestalt*. Demos exemplos relacionados com o design gráfico no sentido de ajudar a uma melhor compreensão do argumento. Um dos exemplos mais interessantes refere-se ao *princípio da figura-fundo*. Neste contexto analisámos a figura heráldica que se encontra na base da bandeira da cidade de Lisboa, o *gironado de branco e negro de oito peças*. Verificámos que, tanto a figura como o fundo, se assumem indiferentemente sem que uma prevaleça sobre a outra, gerando uma dinâmica de movimento rotatório.

A seguir observou-se como a teoria da *gestalt* pode ser aplicada à composição gráfica de jornais e revistas, enfatizando particularmente a evolução das boas praticas de *gestalt* nas paginações. Salientámos que, durante grande parte da história da paginação de jornais, a composição gráfica não aplicava de forma estudada os princípios da percepção visual. Este facto devia-se sobretudo aos condicionalismos técnicos, impostos pelos métodos de impressão. Explicámos alguns estudos de percepção visual levados a cabo pelo teórico Ken Smith (2005) que analisou a presença dos princípios da *gestalt* em três formatos de paginação: o vertical (utilizado no século XIX); o horizontal (utilizado depois da implementação do offset e do novo método de organização dos *tipos*); e o contemporâneo (surgido no final do século XX).

De seguida tratámos de problematizar o significado de *design gráfico* através das funções que a produção gráfica desempenha na sociedade. Explanámos as várias funções, segundo a visão de alguns teóricos (Barnard, Kalman, Jobling e Crowley, Ashwin, Tyler, entre outros). Apreendemos que a produção gráfica tem a função de comunicar *algo* visualmente, e de certa maneira, que pode ser informativa, persuasiva, estética, entre outras. O design gráfico é uma forma de comunicação visual que comunica *significados* e distingue-se da arte essencialmente pelo facto de ser impresso e possível de ser reproduzido em série, provocando uma mudança significativa de valores. Esta traduz-se em primeiro lugar, pela alteração de uma atitude passiva numa atitude ativa por parte dos consumidores, em segundo lugar, pelo valor de troca que se estabelece. Imposição surgida com a sociedade de massas.

Finalmente constatámos a existência de outras formas importantes da relação que a *produção gráfica* desenvolve com a Sociedade e a Cultura. Analisámos a produção gráfica como forma de comunicação visual através da qual, as experiências humanas são visualmente produzidas, descritas e comunicadas. Dentro deste contexto dissemos que o *design gráfico* produz e reproduz as relações sociais, culturais e económicas, portanto, é um produto da cultura e da economia de uma sociedade. É um meio,

entre outros, que permite a afirmação das identidades. Demos o exemplo de como os meios de comunicação visual, podem defender ou contestar o poder político. No século XIX tanto em Lisboa como no Porto foram aparecendo inúmeros jornais ilustrados: por um lado, os chamados *semanários pitorescos* com uma comunicação gráfica de acordo com o sistema vigente (*Archivo Pittoresco* e *O Occidente*), por outro, os jornais semanários humorísticos geralmente com um discurso gráfico de cariz satírico, contestando o conturbado sistema vigente (*O António Maria*). Terminámos o capítulo com uma consideração de Barnard que julgamos da maior importância no contexto da nossa tese: o design gráfico pode ser considerado um *sistema signifiante*, na medida em que é uma atividade cultural, segundo a qual, as crenças e os valores são transmitidos, reproduzidos ou desafiados. Os seus produtos e processos são exemplos de cultura que reproduzem ou resistem à ordem social.

Referências Bibliográficas

- Arnheim, R. (1988). *Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora. Nova Versão*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.
- Barnard, M. (2005). *Graphic Design as Communication*. New York: Routledge.
- Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*. (2016). Cambridge: University Press. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/>
- Chevreur, E. (1839). *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*. Paris: Pitois-Levrault. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5606385f>
- Denis, R. C. (2002). *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Editora Edgard Blucher.
- Escher, M. C. (2013, dezembro 31). M. C. Escher [Site oficial]. M. C. Escher Foundation and The M.C. Escher Company, B.V. Disponível em: <http://www.mcescher.com/>
- Ferreira, A. G. (1987). *Dicionário de Português-Latim*. Porto: Porto Editora.
- Fiske, J. (1984). *Introducción al estudio de la comunicación*. Colombia: Editorial Norma S.A.
- França, J. - A. (2007). *Rafael Bordalo Pinheiro. O Português Tal e Qual*. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN: 978-972-24-1525-5
- Hachen, M. (2007). *Scienza della Visione. Spazio e Gestalt, design e comunicazione*. Milão: Apogeo s.r.l. ISBN: 978-88-503-2608-2
- Hollis, R. (2005). *Design Gráfico: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-1342-3
- Jobling, P. & Crowley, D. (1996). *Graphic Design reproduction & representation since 1800*. Manchester, U.K.: Published by Manchester University Press. ISBN: 0-7190-4467-7
- Kanizsa, G. (1980). *Grammatica del vedere*. Bolonha, Itália: Società editrice il Mulino. ISBN: 978-88-15-06090-7
- Marcolli, A. (1991). *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*. Florença, Itália: RCS Sansoni. ISBN: 88-383-0215-4
- Munari, B. (2009). *Design e Comunicação Visual*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1280-1.
- Noble, I. & Bestley, R. (2016). *Comunicare con le immagini. Metodi e linguaggi per il graphic design*. Bolonha: Zanichelli editore S.p.A. ISBN 978-88-08-19247-9.
- Pinheiro, R. B. (1879). A Procissão Política. *O Antonio Maria*, 1, 4.
- Smith, K., Moriarty, S., Barbatsis, G. & Kenney, K. (2005). *Handbook of visual communication theory, methods, and media*. New Jersey, USA: LEA'S Communication Series. ISBN:0-8058-4179-2
- Todorovic, D. (2008). Gestalt principles. Scholarpedia, 3(12), 5345. Disponível em: http://www.scholarpedia.org/article/Gestalt_principles

Villas-Boas, A. (2003). *O que é (e o que nunca foi) design gráfico*. Rio de Janeiro: 2AB Editora. ISBN: 85-86695-03-3.

3.º CAPÍTULO

O Universo Simbólico do Ser Humano

O homem, disse-se, é um animal simbólico, e, neste sentido, não só a linguagem verbal, mas toda a cultura, os ritos, as instituições, as relações sociais, o costume, etc., mais não são do que formas simbólicas nas quais ele encerra a sua experiência para a tornar intermutável: instaura-se a humanidade quando se instaura a sociedade, mas, instaura-se a sociedade, quando há comércio de signos. Com o signo, o homem destaca-se da percepção bruta, da experiência do hic et nunc, e abstrai. Sem abstracção não existe conceito, embora sem ela nem sequer exista signo.

(Umberto Eco, 2004, p. 100)

3.0. Nota introdutória

Ernest Cassirer (1968) afirmou em 1923 que o Homem é um «animal simbólico» (Cassirer, 1968, p. 27) imerso num universo, do qual «El lenguaje, el mito, el arte y la religión»⁴² (Cassirer, 1968, p. 26) fazem parte, constituindo uma complexa teia de experiências humanas. O ser humano envolveu-se de tal forma com as imagens artísticas, símbolos míticos e rituais religiosos por ele concebidos, que não consegue ver ou conhecer nada sem ser através da interposição deste meio artificial. Para o autor, esta passou a ser a sua condição. O ser humano deixou de existir somente em função das suas necessidades e desejos mais imediatos, para passar a viver conjuntamente com o mundo das emoções, esperanças, ilusões, desilusões e temores. Significa que passou a relacionar-se com o mundo da imaginação, da fantasia e dos sonhos. Cassirer no início do século passado corrige assim, e amplia a definição clássica do Homem, que o explicava somente como «animal racional». Para o autor, esta explicação não é adequada, pois não abarca a riqueza e a diversidade das formas culturais da vida humana, todas elas simbólicas. Apesar de tudo salienta que o ser humano enquanto animal racional, não perde a sua força, pois a razão está inerente a todas as suas atividades, como por exemplo a linguagem conceptual, que tem sido relacionada pelos pensadores com a razão. Mas esta sublinha o autor, desenvolve-se depois da linguagem emotiva. Neste sentido, se analisarmos uma religião, os seus conceitos do ponto de vista racional, não são mais que pura abstração. Apesar de tudo, o autor considera que a mitologia também não é «una masa bruta de supersticiones o de grandes ilusiones, no es puramente caótica, pues posee una forma sistemática o conceptual; pero, por otra parte, sería imposible caracterizar la estructura del mito como racional»⁴³. (Cassirer, 1968, p. 27). Partindo destas considerações, nós podemos compreender que todo o progresso da cultura baseia-se nestas condições: «Es innegable que el pensamiento simbólico y la conducta simbólica se hallan entre los rasgos más característicos de la vida humana y que todo el progreso de la cultura se basa en estas condiciones»⁴⁴ (Cassirer, 1968, p. 27).

Dorfles (1988) no seu livro *O Devir das Artes* cita as ideias de Cassirer enfatizando que ele tem o mérito de ter sido o primeiro a dar uma base metodológica para o estudo das formas simbólicas. Ou seja, permitiu compreender a ideia de que, ao contrário dos animais, que somente respondem a signos e sinais, os seres humanos têm a particularidade de interpretar e utilizar símbolos: «Os símbolos não podem ser reduzidos a meros sinais; os sinais operam, os símbolos designam» (Dorfles, 1988, p. 39). Um pensamento relacional exige todo um complexo sistema simbólico. Segundo este autor, quando Cassirer sustenta que a imagem e a simbólica precedem o pensamento conceptual, e que o significado metafórico precede o significado concreto das palavras, isto significa que ele considerou a possibilidade da linguagem simbólica do mito e da poesia poderem ter sido «os instrumentos primitivos da capacidade comunicativa do homem que só mais tarde atingiria o uso de uma linguagem racionalizada» (Dorfles, 1988, p. 39). Estas conceções são fundamentais, pois viriam a

⁴²TLA: «A linguagem, o mito, a arte e a religião» (Cassirer, 1968, p. 26).

⁴³TLA: «uma massa bruta de superstições ou de grandes ilusões não é puramente caótica, pois possui uma forma sistemática ou conceptual; mas por outro lado, seria impossível caracterizar a estrutura do mito como racional» (Cassirer, 1968, p. 27).

⁴⁴TLA: «É inegável que o pensamento simbólico e comportamento simbólico estão entre os aspectos mais característicos da vida humana e todo o progresso da cultura é com base nestas condições» (Cassirer, 1968, p. 27).

ser determinantes para a «evolução da estética a que podemos chamar de simbólica, e que perfilhou estes conceitos.» (Dorfles, 1988, p. 39). São estas mesmas ideias de Cassirer que permitem a compreensão daquilo a que Dorfles chama de «incógnitas no misterioso devir das artes» (Dorfles, 1988, p. 39). Se estas premissas são verdadeiras, então:

(...) devemos aceitar que os povos primitivos, tenham “pensado” não por meio de conceitos, mas por meio de imagens poéticas, isso possibilita-nos, também justificar o aparecimento dos antigos mitos, das fábulas, das lendas; esclarece-nos sobre o uso dos hieróglifos antes dos caracteres gráficos não figurativos, e sobretudo, o porquê do vasto desenvolvimento de actividades a que hoje chamamos artísticas, mas que foram para os antigos talvez apenas a maneira — a única conhecida e a única eficaz — de comunicação e de informação. (Dorfles, 1988, p. 39)

Este modo de pensar permite também justificar a importância dos mitos e rituais da antiguidade, principalmente as grandes religiões, no uso do «“funcionalismo” da arte religiosa antiga» (Dorfles, 1988, p. 39) como forma de comunicar. Os exemplos que demos no capítulo anterior são bem demonstrativos de como a Igreja utilizou os meios de comunicação visual da época para comunicar com as massas de iliterados. Por outro lado, segundo Dorfles a conceção de Cassirer sobre a natureza do Homem é tão importante que permite inclusive justificar o interesse estético que experimentamos hoje em dia por muitas obras do passado. Muitas delas incompreensíveis do ponto de vista racional, mas das quais é sempre possível intuir um «significado metafórico e simbólico» (Dorfles, 1988, p. 40) justamente porque se consegue individualizar certas formas que são *arquétipos* comuns a todos os tempos e lugares.

Eco (2004) também recorda Cassirer e a importância das suas palavras que lhe possibilitam pensar, que tudo o que decorre do ser Humano, desde a linguagem verbal ou escrita, aos rituais, relações sociais, enfim, a Cultura, são formas simbólicas. O autor sublinha que, «a cultura nasce quando o homem elabora utensílios para dominar a natureza» (Eco, 2004, p. 100), e aventou a hipótese de que «o utensílio como tal só tenha aparecido quando a actividade simbólica se instaurou» (Eco, 2004, p. 100). Ou seja, quando o Homem olhou por exemplo para uma pedra, e lhe deu a nova função de utensílio, mesmo sem a transformar. Mas também quando lhe deu um nome conectado à função que ela passou a desempenhar, e por fim, quando no dia seguinte se lembrou dela e a reconheceu com essa nova função.

Outra questão relacionada com o Homem primitivo e os símbolos é que este quando interagiu com o mundo ao seu redor individualizava forças mágicas para dominar e controlar o ambiente. Segundo Eco (2004), nestes momentos ele estava a interpretar signos:

Magia de imitação: repete-se o movimento do animal ou fixa-se a imagem dele na parede da gruta para controlar, através do signo do animal trespassado pela lança, o animal que se deverá matar. *Magia de contacto*: toma-se um objecto pertencente à entidade a dominar (o colar do inimigo, o pêlo do animal) e opera-se sobre ele, porque através deste objecto substitutivo entregue por qualquer modo à entidade convencionada, dominar-se-á o possuidor do objecto. (p. 102)

Em ambos os casos estamos a falar de signos que estão no lugar de outra coisa. A imagem do animal é uma «metáfora», ou seja, «imitação da coisa»; o colar

pertencente ao inimigo é uma «metonímia⁴⁵ dele», portanto, «Controlam-se as coisas através dos seus signos, ou outras coisas consideradas como signos delas» (Eco, 2004, p. 102). Estes são conceitos complexos que temos vindo também a abordar nos capítulos anteriores sem os explicar convenientemente. Serão mais facilmente compreendidos neste capítulo quando esclarecermos algumas das teorias da comunicação. Se pretendermos uma abordagem mais psicológica do *Homem e os seus símbolos*, talvez os ensaios de Carl Jung (2011) sejam os mais interessantes. Este autor explana um ponto de vista psicológico da natureza simbólica do ser humano abrindo-nos o horizonte para uma melhor compreensão dos enigmas da simbologia. O autor refere-nos por exemplo que quando uma pessoa fala ou escreve adota uma linguagem para se fazer entender que está repleta de sinais, imagens e símbolos e justifica distinções entre eles, porque para ele, muitos dos elementos contidos nas linguagens escritas não chegam a ser *símbolos*. São simples abreviaturas ou sucessões de iniciais, siglas de empresas, nomes de medicamentos, entre outros, que servem para denotar os objetos aos quais se referem. Um símbolo para Jung (2011) é mais do que esta simples denotação, é algo que está para além do seu significado óbvio e imediato:

(...) una parola o un'immagine è simbolica quando implica qualcosa che sta al di là del suo significato ovvio e immediato. Essa possiede un aspetto più ampio, "inconscio", che non è mai definito con precisione o compiutamente spiegato. (...) Quando la mente esplora il simbolo, essa viene portata a contatto con idee che stano al di là delle capacità razionali.⁴⁶ (p. 5)

O autor dá-nos o exemplo da imagem de uma roda que pode conduzir o pensamento ao conceito de *sol divino*. Mas, como não é possível com a razão conceber um *ser divino*, quando uma pessoa denomina *algo de divino*, não faz mais do que atribuir um *nome* que no máximo pode ser fundamentado sobre uma crença, não sobre uma prova ou uma evidência. Portanto, quando não conseguimos definir ou compreender completamente certos conceitos, recorreremos à representação, ou seja, recorreremos a símbolos. Esta é uma das explicações para o facto de todas as religiões empregarem uma narrativa simbólica. Muitos dos fenómenos religiosos não têm possibilidade de serem explicados racionalmente, só através de metáforas. Por outro lado, segundo o mesmo autor, este facto do ser humano usar conscientemente símbolos para se fazer entender, revela um dado psicológico de enorme importância sobre o funcionamento da mente. Revela que: «anche l'uomo produce simboli inconsciamente e spontaneamente sotto forma di sogni»⁴⁷ (Jung, 2011, p. 5). O autor explica que isto deve-se ao facto de as pessoas nunca perceberem nem compreenderem as coisas completamente. Já abordamos esta questão quando nos referimos à percepção. O mundo nunca é uma cópia direta do ambiente físico, mas o resultado de uma *série de mediações* que constituem a nossa percepção. Portanto, o nosso conhecimento é sempre *mediado e indireto*. Jung afirma que nós podemos ver, ouvir, tocar e saborear, mas a nossa capacidade de visão, audição, paladar ou tato depende da qualidade dos nossos

⁴⁵ A metonímia é uma figura de retórica que consiste no emprego de uma palavra por outra com a qual se liga por uma relação lógica ou de proximidade (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, (2008-2013).

⁴⁶TLA: «uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica algo que está além do seu significado óbvio e imediato. Ela tem um aspeto mais amplo, "inconsciente", que nunca é precisamente definido ou completamente explicado. (...) Quando a mente explora o símbolo, é colocado em contacto com ideias que estão além das capacidades racionais» (Jung, 2011, p. 5).

⁴⁷TLA: «o homem também produz símbolos inconscientemente e espontaneamente na forma de sonhos» (Jung, 2011, p. 5).

sentidos. Estes limitam a nossa percepção do mundo. Ao usarmos próteses, como óculos por exemplo, podemos compensar em parte as nossas deficiências⁴⁸. Mas, a determinada altura atingir-se-á um limite de certezas além das quais não será possível avançar. O que significa que existem sempre certos aspetos da percepção da realidade, que ficam incognoscíveis⁴⁹. Por outro lado, existem também eventos que acontecem durante a experiência global da percepção, na qual se insere o objeto, que não ficam registados na mente consciente, ficam, como Jung (2011, p. 7) nos refere, abaixo do limiar da consciência. Aconteceram, mas foram absorvidos subliminarmente sem a participação da nossa mente consciente. Segundo o autor, só podemos ter consciência deles num momento de intuição, ou através de um processo profundo de pensamento no qual a importância das emoções é vital. Essa faz ressurgir ao nível do inconsciente uma espécie de fenómeno reflexo, podendo por exemplo, aparecer num sonho uma imagem correspondente a esse fenómeno. Essas imagens não são racionais e sim simbólicas. Para Jung a descoberta do inconsciente não ser simplesmente um depósito de material primitivo ou longínquo, mas algo cheio de germes de ideias e de situações futuras, levou-o a elaborar uma nova teoria psicológica a qual sustenta que podem aflorar vindos do inconsciente pensamentos e ideias criativas completamente novas que nunca foram conscientes:

L'uomo ha sviluppato la coscienza con lentezza e laboriosamente in un processo che condusse dopo numerosissimi secoli allo stadio della civiltà (che arbitrariamente viene fatta risalire all'invenzione della scrittura intorno al 4000 a.C.). Questa evoluzione è tutt'altro che completa dal momento che larghe zone della mente umana sono ancora avvolte dall'oscurità. Ciò che noi chiamiamo "psiche" non corrisponde affatto alla coscienza e ai suoi contenuti.⁵⁰ (Jung, 2011, p. 7)

As considerações realizadas pelos autores citados levam-nos a refletir que os símbolos são imagens altamente criativas. Podem ser figurativas ou não-figurativas e podem aflorar ocasionalmente vindas do inconsciente, mas também podem ser produzidas de forma consciente. Quando o ser humano não consegue definir ou compreender completamente certos conceitos recorre à representação, elaborando símbolos, que são fruto de uma atividade cerebral que pertence ao mundo da imaginação, da fantasia e dos sonhos.

Neste capítulo vamos abordar o universo simbólico do ser humano, na sua complexidade e na sua relação com a sociedade e a cultura. Começaremos por apreender a ideia de símbolo segundo alguns teóricos do mundo do design e da arte, mas também da história das religiões. Veremos como as abordagens se diferenciam. Depois, trataremos mais concretamente a semiologia ou semiótica, que nos ajudará a

⁴⁸ A este respeito o autor ajuda-nos a compreender melhor estes conceitos. Por exemplo: o binóculo amplia o campo de visão e uma amplificação elétrica amplifica o campo auditivo. Todavia, é preciso salientar que mesmo os mais complexos aparelhos não podem fazer mais do que transportar objetos distantes ou de pequenas dimensões para o campo visual do homem, ou tornar audíveis sons débeis.

⁴⁹ Ou seja, Jung (2011, p. 6) explica que quando os nossos sentidos reagem a fenómenos *reais*, seja, visões, sons, ou outros, estes são traduzidos do plano da realidade para o plano da mente, onde se tornam eventos psíquicos. Cada experiência de percepção contém em si um número infinito de fatores desconhecidos (ou incognoscíveis). Como vimos no capítulo da percepção, seja qual for o objeto concreto, existem sempre certos aspetos sobre ele que não conseguimos perceber totalmente.

⁵⁰TLA: «O homem desenvolveu a consciência lentamente e laboriosamente, num processo que conduziu depois de muitos séculos ao estágio da civilização (que é arbitrariamente rastreado a partir da invenção da escrita por volta de 4000 a. C.). Esta evolução está longe de terminar uma vez que grandes áreas da mente humana ainda estão envoltas na obscuridade. O que chamamos de "psíquico" não corresponde à consciência nem aos seus conteúdos» (Jung, 2011, p. 7).

compreender os símbolos de forma mais normativa. A seguir iremos desenvolver alguns conceitos essenciais para a interpretação de símbolos, tais como, denotação, conotação, mito, metáfora e metonímia. Finalmente daremos inúmeros exemplos de símbolos e ícones da comunidade e suas significações. Desenvolveremos particularmente uma interpretação do símbolo português da cruz da Ordem de Cristo.

3.1. Ideia de símbolo

Símbolo, simbolismo, simbólica, signo, sinal, tudo termos que fazem parte de um mesmo grupo, mas cujos significados se confundem, se contradizem, mas também se complementam. Das inúmeras leituras que efetuámos, ficou claro que parece não haver limite de definições para todas estas palavras, os textos e as análises sobre a natureza do conceito de símbolo são imensos e dos mais diversos campos de análise, desde a Iconologia, à Psicologia, Historia Geral, História das Religiões, Antropologia, Filosofia, Semiótica, Arte e Design. O significado de símbolo e as várias implicações tem sido analisado até à exaustão segundo as mais diversas perspetivas, e nem sempre chegando às mesmas conclusões. Em anteriores capítulos temos utilizado no quadro geral da comunicação visual as palavras *sinal, signo* e *símbolo*, mas estes termos na literatura sobre o significado de símbolo apresentam alguns problemas de terminologia. A abundância de textos é tal que se poderia efetuar uma ampla investigação somente sobre este argumento. A nossa intenção não é perdermo-nos neste oceano de significações, queremos, no entanto, deixar aqui algumas considerações de importantes teóricos que nos servirão de introdução para compreender melhor os próximos subcapítulos.

Começaremos pela abordagem de Gombrich (1986), no campo da arte e da iconologia. No estudo sobre *filosofias do simbolismo*, Gombrich (1986, p. 24) define «*Icones symbolicae*» baseando-se em duas tradições metodológicas e nenhuma delas considera o símbolo um código convencional. Na tradição denominada pelo autor de *aristotélica*, a metodologia baseia-se na teoria da metáfora. Ou seja, uma definição visual de símbolo, na qual se vão estudando as possíveis associações. A outra tradição, denominada de *interpretação neoplatónica ou mística do simbolismo*, baseia-se na ideia de que o significado de um «signo» é algo que está disponível somente para aqueles que saibam procurar. O autor explica que nesta conceção, cuja origem se encontra na religião e não na comunicação humana, o símbolo aparece como um idioma misterioso da divindade. Esta é uma tradição da exegese bíblica, na qual as palavras significam coisas e uma coisa pode significar outra. Ou seja, segundo S. Tomás de Aquino, citado por Gombrich (1986), o Criador pode querer dizer algo mediante palavras, como também pode fazer com que uma coisa signifique outra. Por isso, as Escrituras contêm uma dupla verdade. Uma reside no sentido literal, a outra, na maneira como as coisas se convertem em imagem de outras coisas, ou seja, no sentido espiritual. O autor dá-nos um exemplo:

Si las Escrituras nos dicen que la rama de Aarón “le habían brotado yemas, había florecido y había producido almendras”, podía interpretar-se que esto era una prefiguración de la cruz, y que la almendra misma constituía un símbolo, siendo su

cáscara amarga como la pasión, pero el núcleo dulce como la victoria de la redención.⁵¹ (Gombrich, 1986, p. 41)

Nesta conceção Gombrich (1986) adverte que não existe um dicionário autorizado da significação das coisas contidas na Bíblia. S. Tomás de Aquino relaciona esta falta com a doutrina da metáfora. E a este respeito Gombrich salienta que para utilizar esta teoria temos de nos convencer primeiro que as metáforas são de origem divina. Portanto, a ambiguidade converte-se num desafio para quem queira interpretar a palavra sagrada⁵².

Segue esta mesma linha de pensamento o historiador das religiões Guénon (1975). Segundo ele, o simbolismo mostra-se um modo de adaptação especial à exigência da natureza humana, que por não ser «puramente intelectual»⁵³ (Guénon, 1975, p. 20) necessita de uma base sensível para que se possa elevar a esferas superiores. O simbolismo pode então nesta acessão ser entendido como uma forma expressiva externa, que ajuda o ser humano na compreensão da *verdade superior* (Guénon, 1975, p. 21). Neste sentido, qualquer expressão ou qualquer formulação, pode ser um símbolo. Por exemplo, algumas linguagens como as ideográficas podem empregar palavras e símbolos figurativos combinados e complementares como meio de expressão. Contudo, o historiador estabelece diferenças entre as linguagens e os símbolos: a forma da linguagem «è analítica, “discorsiva” come la ragione umana di cui esso è lo strumento proprio e di cui segue a riproduce il cammino con la massima esattezza possibile»⁵⁴ (Guénon, 1975, p. 20). O simbolismo é essencialmente sintético e por isso «“intuitivo” in qualche maniera, il che lo rende più idoneo del linguaggio a servire da base all’ “intuizione intellettuale”, che è al di sopra della ragione»⁵⁵ (Guénon, 1975, p. 20). A característica de síntese do símbolo abre possibilidades de conceção ilimitadas, enquanto a linguagem, caracterizada por significados bem precisos e mais fechados, coloca limitações. Outra das ideias de Guénon é que as verdades mais altas são difíceis de ser comunicadas ou transmitidas, sendo que, a sua comunicação só é possível através duma incorporação e dissimulação dentro dos símbolos. Este autor refere o mesmo que Gombrich, quando diz que a compreensão dos símbolos é para aqueles que os saibam ler, podendo assim alcançar as verdades superiores manifestadas em todo o seu esplendor. Porque o simbolismo tem o seu fundamento na própria natureza dos seres e das coisas, ele está em perfeita conformidade com as leis da natureza. Todas as coisas se encadeiam e se correspondem para atingir a harmonia universal, um reflexo da própria *Unidade Divina*. Neste sentido, toda a natureza é um símbolo. O que quer dizer que a sua significação deve ser vista como um suporte, ou um meio, para uma elevação ao conhecimento de verdades *sobre-naturais* ou *metafísicas*. Neste

⁵¹TLA: «Se as Escrituras nos dizem que do ramo de Aaron “brotaram botões, floresceu e produziu amêndoas” poder-se-ia interpretar que este era uma representação da cruz, e a própria amêndoa se constituía num símbolo, e a sua casca amarga era como a paixão, mas o seu núcleo doce como a vitória da redenção.» (Gombrich, 1986, p. 41)

⁵² Gombrich (1986, p. 41) refere-nos que neste sentido, o intelecto humano nunca esgota o significado ou os significados inerentes à linguagem da divindade. Cada símbolo manifesta o que se poderia denominar de uma plenitude de significados. Nem a meditação nem o estudo conseguem desvendar mais do que parcialmente.

⁵³ Guénon (1975, p. 20) refere que o Homem na sua complexidade é um e muitos ao mesmo tempo, apesar de Descartes ter pretendido estabelecer uma distinção radical e absoluta entre a alma e o corpo. Uma inteligência pura, não necessita certamente de nenhuma forma externa ou nenhuma expressão, para compreender a verdade, ou até mesmo para se comunicar com outras inteligências puras na medida daquilo que é comunicável, mas o Homem não tem estas capacidades, portanto, cada expressão, cada formulação, seja ela qual for, é um símbolo do pensamento que se traduz exteriormente. Neste sentido, a linguagem em si não é mais do que um simbolismo.

⁵⁴TLA: «é analítica, “discursiva” como a razão humana, sendo o instrumento adequado que segue ou reproduz o caminho mais exato possível» (Guénon, 1975, p. 20).

⁵⁵TLA: «“Intuitivo” de alguma forma, o que torna a linguagem mais adequada para servir de base à “intuição intelectual”, que está acima da razão» (Guénon, 1975, p. 20).

contexto o autor sublinha que o símbolo é sempre inferior à coisa simbolizada: «L'inferiore può simboleggiare il superiore, ma l'inverso è impossibile; d'altronde, se il simbolo non fosse più prossimo all'ordine sensibile di ciò che rappresenta, in che modo potrebbe svolgere la funzione alla quale è destinato?»⁵⁶. (Guénon, 1975, p. 23) Guénon, tal como Gombrich, define o símbolo como uma elevação ao mais alto nível do misterioso, mas deu-nos uma contribuição muito interessante. Referiu que o símbolo é sintético e intuitivo, e por isso abre possibilidades de significação infinitas.

Eliade (1979) enfatiza no seu estudo a importância da imaginação como instrumento do conhecimento, capaz de aceder a estruturas da realidade muitas vezes inacessíveis ao pensamento racional. O autor diz-nos que com a imaginação o ser humano cria «imagens primordiais» (Eliade 1979, p. 8). Ou melhor, símbolos que se constituem em «aberturas para um mundo de significações infinitamente mais vasto» (Eliade, 1979, p. 8). O autor exemplifica com o «simbolismo da ascensão» (Eliade, 1979, p. 8) que representa uma rutura com algum tipo de condicionalismo e a passagem para uma nova maneira de ser. Este símbolo pode encontrar-se nos mais variados contextos, nos sonhos, nos rituais, nos mitos. As imagens simbólicas correspondentes à *ascensão* ou ao *voo* têm de ser interpretadas num plano da «mística e da metafísica, onde elas exprimem claramente as ideias de *liberdade* e de *transcendência*» (Eliade, 1979, p. 9). Este autor tal como os teóricos anteriores também defende que o mito e as imagens simbólicas são pensamentos que pertencem «à substância da vida espiritual» (Eliade, 1979, p. 12). Estas imagens afloram nos pensamentos enquanto dormimos ou quando sonhamos acordados. São imagens nostálgicas, de desejos, emoções várias, e através delas o ser humano é projetado do seu mundo «historicamente condicionado num mundo espiritual infinitamente mais rico do que o mundo fechado do seu “momento histórico”» (Eliade, 1979, p. 14). O símbolo revela os aspetos mais profundos da realidade, que são, como também vimos anteriormente com Jung, criações da psique que respondem a necessidades específicas do indivíduo. Eliade atribui a Jung o mérito de ultrapassar a psicanálise freudiana, reintegrando a partir da psicologia uma significação espiritual da imagem. Estas imagens além de englobarem todas as alusões ao concreto que Freud desvendou nas suas investigações, significam muito mais, pois possuem também um fundo abstrato.

Outra das considerações interessantes de Eliade, refere-se à «perenidade das imagens» (Eliade, 1979, p. 17). Para ele, existem provas mais do que suficientes da sobrevivência no subconsciente do ser humano, de uma mitologia que é enfatizada com uma qualidade superior à vida consciente:

A mais apagada existência está pejada de símbolos, o homem mais «realista» vive de imagens. (...) os símbolos nunca desaparecem da atualidade psíquica: podem mudar de aspeto mas a sua função continua a ser a mesma: basta retirar-lhes as suas novas máscaras. (Eliade, 1979, p. 17)

O autor defende que os símbolos têm a capacidade de ultrapassar os limites do indivíduo, pois pertencem à sociedade, à cultura e ao universo:

⁵⁶TLA: «O inferior pode simbolizar o superior, mas o inverso é impossível; além disso, se o símbolo não fosse mais próximo da ordem sensível daquilo que representa, como poderia realizar a função para a qual ele está destinado?» (Guénon, 1975, p. 23).

(...) os símbolos se secularizam, mas eles nunca desaparecem, nem na mais positivista das civilizações, a do século XIX. Os símbolos e os mitos vêm de muito longe: fazem parte do ser humano e é impossível não os encontrar em alguma situação existencial do homem no Cosmos. (Eliade, 1979, p. 26)

As ideias de Eliade trouxeram algo de novo ao nosso estudo sobre o significado de símbolo. Além dos símbolos revelarem os aspetos mais profundos da realidade e de possuírem um fundo análogo e outro mais abstrato, também têm a capacidade de ultrapassar os limites de quem os cria. Ou seja, pertencem à sociedade e à cultura. Os símbolos são, neste contexto, explicados como imagens perenes seculares. Podem até mascarar os seus significados, mas vão sobrevivendo em todas as sociedades ao longo da História do Homem.

Parece-nos útil a este ponto voltar ao pensamento de Jung na área da psicologia. Como vimos, o autor, diferencia claramente o símbolo do sinal. Porque o símbolo representa sempre algo que vai além do seu significado óbvio e imediato. O sinal esgota-se em si mesmo. Jung (2011) também considera que os símbolos se geram naturalmente e espontaneamente, sublinhando que é impossível que surja um símbolo por decisão de alguém. O mesmo não acontece com os sinais. Um sinal está sempre ligado ao pensamento consciente do qual deriva, sendo por isso convencional. Jung (2011) esclarece que aquilo a que se chama comumente símbolo é uma representação de algo familiar que possui certas conotações que vão além do seu significado óbvio ou convencional. Na sua qualidade de psicólogo, revela-nos que os sonhos são o melhor campo de estudo para este argumento pelo facto de os símbolos aparecerem de modo espontâneo. Nestas ocorrências surgem muitos tipos diferentes de imagens simbólicas, mas aquelas que ele considera mais importantes são as que, pela sua natureza, têm características coletivas: são sobretudo as «imagens religiosas» (Jung, 2011, p. 36). Sobre este tipo de imagens explica-nos: uma imagem religiosa para um crente é de uma proveniência divina, ou seja, foi revelada. Para um cético é fruto da invenção. O autor considera que os dois pontos de vista são complementares, porque se por um lado, tanto os símbolos como os conceitos religiosos foram objeto de uma laboriosa e consciente criação durante séculos, por outro, a sua origem é totalmente misteriosa e remonta a um passado longínquo que o faz pensar não terem uma origem humana. Isto deve-se ao facto de serem «representações colectivas» (Jung, 2011, p. 36) que emanam dos sonhos primordiais e de fantasias criativas dos primeiros homens. São, portanto, manifestações espontâneas e não *invenções*⁵⁷ intencionais. Jung ao estudar as suas origens encontrou uma série infinita destas imagens arquetípicas conectadas entre si, e denominou-as de «arquetipos do inconsciente colectivo» (Jung, 2011, p. 50-77). O autor refere-nos que os «arquetipos» ou «imagens primordiais» são conjuntos de imagens simbólicas (a energia da psique manifesta-se por meio da imagem), que não derivam da experiência individual do próprio. Derivam de estruturas de um mesmo motivo ou modelo fundamental com características universais. Jung refere que Freud também as havia já identificado, mas chamou-lhes, entre outros nomes, «restos arcaicos», ou seja, formas mentais ou «elementos

⁵⁷ O autor refere-nos: «Ma la parola “inventare” deriva dal latino *invenire* e significa “trovare”, cioè trovare qualcosa dopo averla “cercata”. In quest’ultimo caso la parola implica una qualche prescienza di ciò che siamo rivolti a trovare» (Jung, 2011, p. 63). TLA: «a palavra “inventar” deriva do Latim *invenire* que significa “encontrar”, isto é, encontrar alguma coisa depois de a ter “procurado”. Neste sentido, a palavra implica algum tipo de conhecimento prévio do que se tem em vista encontrar».

psíquicos» que sobreviveram na mente humana desde épocas remotas. Tanto para Freud como para Jung estes elementos provêm de uma mesma base biológica. Ou seja, se o corpo humano é constituído por um conjunto de órgãos que possuem uma longa história evolutiva, o mesmo terá acontecido com a mente. Mas, os estudos de Jung sobre este argumento levaram-no mais longe. Para este autor, os «arquétipos» são muito mais do que restos sem significado, ou resíduos mortos. Estas representações arquetípicas provêm do inconsciente e têm uma função muito importante na mente, precisamente porque são de «natureza histórica». Atraem as emoções e os sentimentos, criando uma ligação entre a consciência (razão) e o mundo dos instintos (inconsciente). Não cabe neste estudo desenvolver demasiado esta teoria. Daremos somente mais algumas explicações que consideramos importantes. Segundo Jung (2011) o Homem primitivo regia-se muito mais pelos instintos do que o Homem moderno. No decurso do processo da civilização, os estratos profundos instintivos da psique humana diminuíram consideravelmente, contudo, não perderam totalmente a sua força. Continuam a fazer parte do inconsciente e vêm à tona através de imagens oníricas (sonhos). Muitas vezes estes fenómenos instintivos não são reconhecidos exatamente pelo que são, devido ao seu carácter simbólico, mas eles desenvolvem um papel vital naquilo a que o autor definiu como «a função compensadora dos sonhos». Outros autores também estudaram os «arquétipos do inconsciente», como por exemplo Joseph Campbell (1991) nas suas pesquisas sobre os mitos⁵⁸. Este autor refere-nos que o ser humano hoje tem o mesmo corpo, com os mesmos órgãos e as mesmas energias que o Homem primitivo tinha há trinta mil anos. Por exemplo, em termos de estágios da vida significa quase a mesma coisa: a passagem da infância à maturidade sexual, depois à responsabilidade da vida adulta, casamento, velhice e por fim a morte. São tudo experiências corporais idênticas que desencadeiam reações semelhantes. Campbell (1991, p. 49) dá-nos um exemplo de uma imagem arquetípica constante ao longo dos séculos que pode aparecer nos sonhos do Homem moderno com roupagens diferentes: o conflito entre a águia e a serpente. A serpente é um símbolo que está ligado à terra e a águia está ligada ao voo espiritual. Quando estes conflitos se fundem aparece um dragão, ou uma serpente alada. Em qualquer lugar estas imagens são reconhecíveis e referem-se aos mesmos problemas em oposição, como o bem e o mal.

Jung (2011, pp. 50-77) refere-nos ainda dentro deste contexto que os heróis nos mitos aparecem sempre como um ser potente ou um homem-Deus que vence as forças do mal que surgem materializadas em dragões, serpentes, monstros e demónios. A veneração do herói por meio de danças, músicas, orações e sacrifícios, transmite aos fiéis, emoções exaltando-os a ponto de que se identifiquem com o próprio herói. Este sentimento quase sobrenatural pode fazer com que o ser humano comum se sinta por instantes livre da impotência perante a sua própria condição. Em muitos casos esta sensação pode manter-se viva durante muito tempo conferindo um certo estilo à sua vida mundana. Do mesmo modo pode acontecer a uma inteira sociedade. Os homens comuns das culturas mais antigas não refletiam sobre os seus próprios símbolos, limitavam-se a vê-los e a ser «inconscientemente animados do seu significado». Segundo o autor esta é uma das principais funções dos símbolos religiosos: dar um significado à vida do ser humano. Um significado superior da existência levanta-o acima da sua condição elementar. Finalmente, Jung também sustenta que foram os

⁵⁸ Nomeadamente, nas célebres entrevistas que Campbell (1991) deu ao jornalista americano Bill Moyers, entre 1985-1986, e que foram convertidas, posteriormente, no livro *The Power of Myth*, onde explica o fenómeno e cita Jung.

mitos existentes nos sonhos de um narrador primitivo que foram passando de geração em geração aos homens que se movem pelo estímulo apaixonado das suas fantasias. Esses narradores primitivos, não se preocupavam em conhecer a origem das suas fantasias, só muito mais tarde é que começaram a perguntar-se de onde vieram essas histórias, qual a sua origem.

A este ponto parece-nos crucial começar a trazer para a discussão abordagens mais normativas. Chevalier e Gheerbrant (1982) são os autores de um dos dicionários de símbolos mais extensos. Neste dicionário a palavra *símbolo* vem explicada revelando variações de sentido tais, que requer uma distinção de todas as outras formas com as quais é geralmente confundida. Os autores procuram clarificar, através de explanações e inúmeros exemplos, uma série de palavras e respetivos conceitos que consideram ter afinidades com *símbolo*: *emblema*, *atributo*, *alegoria*, *metáfora*, *analogia*, *sintoma*, *parábola*, *apólogo*, *signo*, *arquétipo*, *mito*, *estrutura*, *simbólica*, *simbólico*, *simbolismo*. Não cabe neste capítulo explicar todos estes conceitos, portanto vamos enfatizar aqueles que consideramos mais relevantes.

Chevalier e Gheerbrant referem que uma das maiores confusões reside entre *signo* e *símbolo*. Os autores explicam que o *signo* é uma convenção arbitrária e dão o exemplo dos comumente denominados «símbolos algébricos» (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 13), ou matemáticos, científicos, entre outros, que são *signos* cujo objetivo é convencional (definido por institutos de normalização). Para estes dois autores é um erro de palavras, denominar de *símbolos* estes *signos*: «seria um erro julgar que a abstracção crescente da linguagem científica conduz ao símbolo; o símbolo está cheio de realidades concretas. A abstracção esvazia o símbolo e gera o signo; a arte, pelo contrário, evita o signo e alimenta o símbolo» (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 13). Na sua ótica, um *símbolo* é muito mais do que um *signo* pois é pleno de afetividade e dinamismo, é dissimulado e joga com as estruturas mentais. Os sistemas de símbolos fazem parte do complexo enredo dos mitos, das lendas, das fábulas e dos romances.

Em relação à palavra *simbólica* os autores dizem-nos que se refere ao «conjunto das relações e das interpretações que se aplicam a um símbolo» (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 15), por exemplo, a simbólica da Cabala, ou a simbólica dos Maias, ou da arte romana, entre outras. Também pode referir-se à arte de interpretar os símbolos, através de análises psicológicas, etnológicas, entre outras. A mesma palavra também pode significar a «ciência positiva» que se baseia na teoria dos símbolos, ou seja, no estudo da sua história e das suas leis. Por exemplo J. Lacan, citado pelos autores, utilizava o termo *simbólico* para se referir a um dos três registos essenciais que ele distinguia no campo da psicanálise, «o simbólico designa a ordem dos fenómenos dos quais a psicanálise se ocupa na medida em que são estruturados como uma linguagem» (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 15). Lacan, considerava a possibilidade de existir uma «ordem simbólica» que estruturaria a realidade interior humana. Já Freud usava a palavra *simbólica* para se referir ao «conjunto dos símbolos de significação constante que podem ser encontrados nas diversas produções do inconsciente» (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 15). E o antropólogo Lévi-Strauss referia que toda a cultura «pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos, na primeira linha dos quais se situam a linguagem, as regras matrimoniais, as relações económicas, a arte, a ciência, a religião» (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 15). Ou seja, percebe-se que o antropólogo tem uma noção mais ligada aos factos culturais.

O termo *Simbolismo*, para os dois autores, refere-se a uma «escola teológica, exegetica, filosófica ou estética, segundo a qual os textos religiosos e as obras de arte não têm um significado literal ou objectivo e são apenas expressões simbólicas e subjectivas do sentimento e do pensamento» (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 15). Segundo os autores este termo também pode ser usado para designar a capacidade que uma imagem ou uma realidade têm em servir de símbolo. Por exemplo, o simbolismo da Lua refere-se essencialmente a uma propriedade geral da Lua, ou o simbolismo cristão, que se refere essencialmente à concepção geral que a religião cristã tem do símbolo e do seu uso. Já a *simbólica*, segundo os autores e considerando este mesmo exemplo específico, estudaria o conjunto dos símbolos inspirados pela religião cristã.

Finalmente não poderíamos terminar esta discussão sem considerar a abordagem de um designer gráfico. Escolhemos para isso Frutiger (2007). Este autor refere que, certas pinturas, certas esculturas e obras arquitetónicas são difíceis de interpretar, pois possuem em si um «conteúdo simbólico» (Frutiger, 2007, p. 203). Ou seja, ocultam um significado misterioso. O autor argumenta que este significado é um «valor implícito, um intermediário entre a realidade reconhecível e o reino místico e invisível da religião, da filosofia e da magia, estendendo-se, portanto, desde o que é conscientemente compreensível até o campo do inconsciente» (Frutiger, 2007, p. 203). Por exemplo, os artistas ou os artesãos são mediadores privilegiados entre estes dois mundos, o visível e o invisível, aliás, segundo salienta, em épocas mais remotas o artesanato era inclusive visto como algo «milagroso» (Frutiger, 2007, p. 203). Isto é, uma obra que conseguisse expressar o seu conteúdo através da sua perfeição estética era mais valorizada e o seu valor simbólico mais idolatrado. O autor dá-nos um exemplo típico desta perfeição: «o ícone, cuja beleza, muitas vezes realçada por certa estilização, destina-se inteiramente a revelar o conteúdo simbólico e inspirar o observador» (Frutiger, 2007, p. 203). Também é possível encontrar um conteúdo simbólico numa grande síntese, quando o elemento pictórico é reduzindo a um símbolo com uma representação formal básica. Para o autor um dos melhores exemplos é o *Cristo crucificado*, um símbolo de adoração e fé cristã. É possível encontrá-lo na sua simplificação máxima: dois pedaços de madeira amarrados em forma de cruz que têm «idêntico conteúdo simbólico para os fieis, mesmo não havendo qualquer representação figurativa ou valor estético. Embora a imagem tenha se reduzido a um simples sinal, a expressividade simbólica permanece absolutamente idêntica» Frutiger (2007, p. 204). Salientamos que este último exemplo é para o autor, o significado de *símbolo*, ou seja, quando uma imagem simbólica se simplifica de tal forma que se torna num sinal, sem perder o seu conteúdo simbólico. Frutiger faz a comparação com a escrita, que resulta da necessidade de uma redução gestual. No caso da cruz, a redução deve-se à necessidade de o fiel querer possuir uma versão simplificada da imagem original, e dá outro exemplo: as pessoas supersticiosas transportam pequenos amuletos para usufruírem de algum tipo de poder ou força superior a todo o momento. Estes exemplos levam-no a considerar, que os vários níveis de valor simbólico não dependem da perfeição da forma externa, mas da disposição do observador em depositar a sua convicção e a sua crença «num objecto de meditação, ou seja, num símbolo» Frutiger (2007, p. 204). O autor considera extremamente difícil traçar um limite nítido entre o conceito de «sinal simbólico e aquele destinado à comunicação inequívoca» Frutiger (2007, p. 261), e enfatiza que os

objetos convertidos a *símbolos* são mediadores entre aquilo que é objetivo, compreensível e visível, e aquilo que é místico, invisível e sobrenatural. Para ele, uma *ilustração* ou um *signo*, que seja usado apenas para designar ou descrever um objeto específico, não é um *símbolo*. O autor dá o exemplo concreto dos *símbolos do zodíaco* (aquário, peixes, carneiro, touro, gémeos, caranguejo, leão, virgem, balança, escorpião, sagitário e capricórnio) que podem ser entendidos como *signos* ou como *símbolos*. Quando se referem às doze constelações nas quais o Sol aparece ao longo do ano, devem ser considerados como simples sinais que indicam precisamente a posição solar correspondente na constelação em certo período. Quando são utilizados para fins de magia, como por exemplo, prever o futuro ou a escolha de um cônjuge devem ser elevados à categoria de símbolos. (Frutiger, 2007, p. 261-262)

Na abordagem de Frutiger enfatizamos particularmente duas questões que de certa forma se relacionam. A primeira é o facto de o autor considerar que o melhor exemplo de *símbolo* é uma simplificação (ou uma estilização formal) de uma imagem simbólica sem perda do seu conteúdo simbólico. Recordamos que Guénon referiu-nos algo semelhante. Na sua abordagem sobre o *simbolismo* considerou que este também se define essencialmente pela síntese. Propriedade que o torna intuitivo, e por isso idóneo para servir de base àquilo a que chamou de «intuição intelectual» considerada por ele superior à razão. Ainda segundo Guénon lembramos que esta característica da síntese abre possibilidades de conceção ilimitadas.

A segunda questão prende-se com a ambiguidade que o conceito de *símbolo* transporta. Em grande parte, a confusão reside na epistemologia da palavra *símbolo*. Torna-se oportuno agora referir a explicação sobre a sua história contada pelos autores Chevalier e Gheerbrant:

Na sua origem, o símbolo é um *objecto dividido em dois*, fragmentos de cerâmica, de madeira ou de metal. Duas pessoas ficam, cada uma delas, com uma parte: o hospedeiro e o hóspede, o credor e o devedor, dois peregrinos, dois seres que se vão separar durante muito tempo... Ao juntarem as duas partes, reconhecerão mais tarde os seus laços de hospitalidade, as suas dívidas, a sua amizade. Os símbolos foram também, para os Gregos da Antiguidade, sinais de reconhecimento que possibilitavam aos pais reencontrar os filhos abandonados. Por analogia, a palavra foi aplicada também às senhas, que estabelecem o direito a receber um soldo, indemnização ou viveres, a qualquer contra-senha, aos presságios e às convenções. O símbolo separa e une, comporta as duas ideias de separação e de reunião; evoca uma comunidade, que foi dividida e que pode refazer-se. Todo o símbolo comporta uma parte de *signo partido*; O sentido do símbolo revela-se no que é ao mesmo tempo ruptura e ligação das suas partes separadas. A história do símbolo demonstra que qualquer objecto pode adquirir um valor simbólico, seja ele natural (pedras, metais, árvores, flores, frutos, animais, fontes, rios e oceanos, montes e vales, planetas, fogo, raio, etc.) ou abstracto (forma geométrica, número, ritmo, ideia, etc.). (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 16)

Portanto, originalmente a palavra *símbolo* referia-se a um *sinal de reconhecimento* no caso do objeto partido em dois, cujas metades se juntariam mais tarde quando as pessoas se voltassem a encontrar, reconhecendo desta forma os seus vínculos. Podemos constatar que a palavra transporta uma certa ambiguidade. Por um lado, é um sinal concreto e convencional que requer uma combinação entre as duas partes. Por outro, pode ter uma significação que poderá ser conotada por exemplo com os afetos, no

caso da amizade. E ainda sob outra perspectiva encontramos presente a síntese, ou por outras palavras, a simplificação formal sem perda de conteúdo simbólico, observada por Frutiger e Guénou. O conceito de *símbolo* torna-se assim muito difícil de delimitar pelo facto de o processo de simbolização intervir a múltiplos níveis da experiência humana.

No capítulo a seguir veremos mais detalhadamente como a lógica nos pode ajudar a compreender melhor estes conceitos dentro da semiologia ou semiótica, que é a ciência que estuda os signos no contexto da sociedade.

3.2. Teorias da comunicação — relações com o campo da comunicação visual

Já referimos que a comunicação é central na cultura de uma sociedade e que sem comunicação não há cultura. Também vimos que a comunicação é uma interação social por meio de mensagens, nas quais se produzem e trocam *significados*. Estes foram observados como conteúdos transportados através de imagens em forma de *sinais*, *signos* e *símbolos*. Interessa começar por perceber em que consiste o processo da comunicação, e depois desenvolver mais concretamente a teoria da semiologia ou semiótica, que se traduz por uma ciência que estuda os sinais, signos e símbolos dentro do contexto da sociedade. A seguir também iremos desenvolver conceitos como, conotação, denotação, metáfora, metonímia, que nos ajudam na interpretação das imagens simbólicas.

Fiske (1984) refere-nos que existem duas abordagens possíveis para estudar a comunicação, a primeira é uma abordagem centrada no *processo* de comunicação denominada de «escola centrada no processo» (Fiske, 1984, p. xx), e suportada pelas ciências sociais, particularmente a sociologia e a psicologia. A segunda é uma abordagem da comunicação através dos textos e da cultura «produção e intercâmbio de significado» (Fiske, 1984, p. xx) suportada pela linguística e pelas artes. O principal método desta segunda abordagem é a semiótica. Ambas as abordagens interpretam a comunicação como sendo uma «interação social por meio de mensagens» (Fiske, 1984, p. xx), mas, diferem muito uma da outra tanto no que diz respeito à mensagem, como no tipo de interação.

A abordagem centrada no *processo* analisa como as pessoas se relacionam umas com as outras através das mensagens, e como a mensagem afeta o comportamento, o pensamento ou o estado emocional do outro.

A abordagem semiótica analisa a comunicação como geradora de significados. Ou seja, através duma interação social o indivíduo converte-se em membro da sua cultura e isto significa que ao relacionar-se com os produtos dessa sociedade, (textos, obras de arte, produção gráfica, entre outros) compreende-os e dá-lhes novos significados. Fiske (1984) salienta que a mensagem é uma construção de signos, que ao interagirem com os recetores produzem significados. O emissor é definido simplesmente como transmissor da mensagem, sendo a ênfase colocada no texto e o modo como este é lido. Ler, neste contexto é o processo de descobrir os significados que se geram ao interagir com o próprio texto. A interação ocorre por um lado, na leitura do texto tal como ele se apresenta, por outro na interpretação que o leitor faz dos signos e códigos que o compõem, dando-lhes significados que têm a ver com a sua própria experiência

cultural. Fiske refere que ambas as abordagens trabalham com códigos, mas aquela centrada no *processo* considera-os como formas de codificar e decodificar, enquanto a semiótica analisa-os como um sistema de significados.

Para uma análise teórica da imagem sob o ponto de vista da significação (que é o que nos interessa compreender), a semiótica ou semiologia parece-nos um estudo mais aliciante, pelo facto de colocar a ênfase na comunicação como geradora de significados. Estudar as imagens ou os textos sob a lente da semiótica é explorar a maneira como os signos contidos na mensagem produzem significados, ou seja, suscitam interpretações na mente de quem observa ou de quem lê. Como temos vindo a perceber nos subcapítulos anteriores, um signo é algo que exprime ideias e conceitos estimulando a criação de um significado que se relaciona de alguma maneira com a mensagem gerada inicialmente. Fiske (1984) salienta que se considerarmos uma determinada cultura na qual os indivíduos partilham os mesmos códigos e sistemas de signos, torna-se possível uma maior coincidência entre os dois significados da mensagem. Aquele que decorre da leitura (textos ou imagens) como ela se apresenta naturalmente, e aquele que decorre da interpretação dos signos e códigos.

Como nos menciona Eco (2004) a semiótica estuda todas as variedades possíveis de signos, dentro da sua complexa organização que é a mensagem. O signo é o elemento principal, que entra, tanto no processo de comunicação, como no processo de significação. Isto porque uma das definições mais elementares de signo é aquela de que, «ele está em lugar de outra coisa» (Eco, 2004, p. 26). Fiske (1984) esclarece que os modelos semióticos são estruturais, e indicam um conjunto de relações entre elementos que permitem a criação de significado. A semiótica concentra-se no signo, e todos os seus modelos partilham características gerais. O signo em semiótica é algo físico, que se percebe através dos sentidos e mais uma vez sublinhamos que se refere sempre, a *algo* diferente dele mesmo.

3.2.1. Signos — Semiótica ou semiologia, as bases teóricas para a interpretação dos signos

A semiótica é uma disciplina que apesar das suas raízes serem bastante antigas surgiu no início do século XX. Segundo nos refere Joly (2007) pode-se perceber as fontes da semiótica na Grécia Antiga através de referências tanto na medicina como na filosofia da linguagem. Entre os seus precursores encontra-se Platão, que realizou reflexões filosóficas sobre a origem da linguagem, e Aristóteles, que realizou análises sobre os substantivos expressas na sua obra intitulada *Poética*. Não cabe, contudo, nesta dissertação realizar uma busca pelas raízes e desenvolvimentos remotos da semiótica, convém sobretudo enquadrar e explicar as teorias já na era moderna, pois foi quando emergiu uma real consciência da disciplina.

Os estudos desta ciência foram essencialmente conduzidos por dois grandes teóricos que geraram duas correntes semelhantes, a semiologia (corrente francesa) e a semiótica (corrente americana). O primeiro foi o linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), que entendeu a linguagem como um sistema de signos. Um seu discípulo Barthes (2007), na obra *Elementos de Semiologia*, diz o seguinte sobre a sua teoria:

Em seu Curso de Linguística Geral, publicado pela primeira vez em 1916, Saussure postulava a existência de uma ciência geral dos signos, ou Semiologia, da qual a Linguística não seria senão uma parte. Prospectivamente, a Semiologia tem por objeto, então, qualquer sistema de signos, seja qual for sua substância, sejam quais forem seus limites: imagens, os gestos, os sons melódicos, os objetos e os complexos dessas substâncias que se encontram nos ritos, protocolos ou espetáculos, se não constituem “linguagens”, são, pelo menos, sistemas de significação. (Barthes, 2007, p. 11)

O segundo, geralmente chamado de pai da semiótica, foi Charles Sanders Peirce (1939-1914), filósofo americano e contemporâneo de Saussure. As suas contribuições versam para áreas tão díspares como, matemática, astronomia, química, cartografia, meteorologia, engenharia, psicologia, filosofia, linguística, história, economia, entre muitas outras, mas a sua maior contribuição para a área da comunicação visual, foram os seus estudos em semiótica. A teoria de Peirce tem a capacidade de incluir, não só a linguística, mas também outros meios de comunicação não-verbais, tais como imagens gráficas e pictóricas, fotografias, entre outras. Como veremos, foi principalmente a partir do trabalho de Peirce que o território dos signos foi detalhadamente mapeado, gerando as bases para uma teoria de signos abrangente, que cobre as mais diversas áreas de estudo da significação.

Saussure e a linguística, os fundamentos da semiologia — Fiske (1984, p. 37) refere-nos que Saussure na qualidade de linguista interessava-se necessariamente pela linguagem, preocupando-se com a forma como os *signos* (no seu caso as palavras) se relacionavam umas com as outras. Para Saussure o *signo* é «un objeto físico con un significado, o, para usar sus propios términos, un signo consiste de un *significante* y un *significado*»⁵⁹ (Fiske, 1984, p. 37). O **significante** (aspeto material) é a imagem do *signo* tal como ela é, na sua forma fonética ou na sua forma gráfica. O **significado** (conceito mental) é a conceção mental à qual essa imagem se refere. Este conceito é comum a todos os membros da mesma cultura que partilham a mesma linguagem. Por exemplo: a palavra *casa* está ligada não só ao conjunto de sons que ela agrupa e ao conjunto das letras na sua forma gráfica, como ao conceito de *casa*, segundo a cultura e a experiência na qual ela se insira. Fiske (1984, p. 38) sublinha que os *significados* e os *significantes* são sempre um produto de uma cultura particular⁶⁰. Portanto, o autor esclarece que a relação que existe na língua entre o *significante* e o *significado* é **arbitrária**, ou **convencional**. Isto é, a sua relação é determinada por uma convenção. Esta natureza arbitrária do *signo* era para Saussure o eixo central da linguagem. Seguindo este raciocínio, um *signo* só pode adquirir um *significado* em virtude da sua diferença em relação aos outros *signos* do mesmo sistema, ou por outras palavras, da mesma língua. Fiske (1984, p. 45) refere-nos que os seguidores de Saussure, entre os quais Roland Barthes, desenvolveram os seus estudos e

⁵⁹TLA: «um objeto físico com um significado, ou, para usar os seus próprios termos, um sinal que consiste de um *significante* e um *significado*» (Fiske, 1984, p. 37).

⁶⁰ Fiske explica a este propósito que: «Mi concepto mental de lo bovino es seguramente muy diferente del de un campesino de la India, y el aprender el sonido de la palabra (el significante) hindú para buey no me ayuda mucho a compartir su concepto de lo bovino. La significación de buey es tan específica en una cultura determinada, como lo es la forma lingüística del significante en el respectivo idioma» (Fiske, 1984, p. 38). TLA: «O meu conceito mental de um bovino é certamente muito diferente daquele que tem um camponês na Índia, e aprender o som da palavra boi (o significante) na língua Hindu não me vai ajudar a compreender o seu conceito de bovino. O significado de boi é específico de uma cultura particular, como o é a forma linguística do significante no respetivo idioma».

posteriormente viriam a reconhecer que a forma física do *signo* (constituída pelo *significante* e *significado*) pode-se relacionar, não de uma maneira, mas de duas: *arbitraria* ou *icónica*. Esta última tem um sentido muito próximo do *signo-ícone* de Peirce, como veremos. Fiske (1984, p. 45) aponta-nos as diferenças relacionais das duas maneiras: numa relação arbitrária, ou convencional, o *significante* e o *significado* relacionam-se por acordo entre os usuários. Numa relação *icónica*, a forma do *significante* é determinada de alguma maneira pelo *significado*. Por exemplo uma fotografia de uma pessoa é um *signo icónico*.

Na teoria de Saussure, segundo Fiske (1984, pp. 49-72), os *signos* são organizados em *códigos*, e estes por sua vez, são organizados em *paradigmas* e *sintagmas*.

Um código é um sistema de organização de *signos* estruturado mediante regras que estão em conformidade com a comunidade que as utiliza: as luzes de um semáforo é um código que serve para comandar o tráfego de veículos e peões. A sociedade é organizada segundo sistemas de regras, acordados pelos seus membros.

Um paradigma é um conjunto de *signos* similares associados em relação ao seu *significado* formando conjuntos (padrões), como por exemplo o alfabeto: as letras formam o *paradigma* da linguagem escrita. Depois de selecionada a unidade de um *paradigma*, esta combina-se com outras unidades, a esta combinação Saussure deu o nome de **sintagma**. Tomando o mesmo exemplo, se as letras do alfabeto são o *paradigma*, a palavra escrita é o *sintagma*. Do mesmo modo, se o vocabulário é um *paradigma* a frase é um *sintagma*. Todas as mensagens incluem a seleção de um *paradigma* e a combinação de um *sintagma*.

A teoria de Saussure refere-se principalmente à linguística, contudo, esta foi largamente desenvolvida pelos seus seguidores, que a utilizaram e desenvolveram para analisar imagens visuais. Vejamos alguns exemplos de paradigmas:

(...) ejemplos de paradigmas son las maneras de cambiar de imagen en la televisión: corte, disolvencia, oscurecimiento, etc.; las prendas que se utilizan para cubrir la cabeza: gorro, sombrero de copa, cachucha, cofia; el estilo de las sillas de nuestra sala; el tipo de automóvil que manejamos; el color con el cual pintamos la puerta del frente de nuestra casa. Todos ellos implican selecciones paradigmáticas; y el sentido de la unidad que seleccionemos estará determinado en general por el sentido de las unidades que no hemos seleccionado. Podemos resumir diciendo que “donde hay selección hay significado, y el significado de lo que seleccionamos esté determinado por el significado de lo que no seleccionamos”.⁶¹ (Fiske, 1984, p. 50)

Em relação ao *sintagma*, e voltando aos exemplos: a seleção do estilo como se decora uma casa a partir de vários paradigmas (de cadeiras, mesas, sofás, entre outros) é um sintagma. Como Fiske sublinha, nesta teoria as regras ou convenções são fundamentais:

Para Saussure, y los lingüistas estructurales que le siguieron, la clave para comprender los signos es entender sus relaciones estructurales con otros signos; y hay dos tipos de

⁶¹TLA: «Exemplos de paradigmas são as formas de mudar a imagem na televisão: corte, dissolvença, escurecimento, etc; o tipo de vestuário usado para cobrir a cabeça: gorro, boné, chapéu; o estilo das cadeiras na nossa sala; o tipo de carro que conduzimos; a cor com a qual pintamos a porta da frente da nossa casa. Tudo isto envolve seleções paradigmáticas; e o significado da unidade que escolhemos é determinado geralmente pelo significado das unidades que não selecionamos. Podemos resumir dizendo que “onde há seleção há significado, e o significado daquilo que selecionamos é determinado pelo significado daquilo que não selecionamos”» (Fiske, 1984, p. 50).

relación estructural: paradigmática, es decir, la de selección, y sintagmática, la de combinación.⁶² (Fiske, 1984, p. 50)

Voltando aos *códigos*, Fiske (1984, pp. 54-70) refere-nos que estes também se subdividem em várias subclasses: códigos digitais, analógicos, presenciais, códigos de banda larga, banda curta, códigos convencionais e arbitrários, códigos de conduta, códigos estéticos, entre outros. Convém sublinhar que **todo e qualquer código é um sistema de organização de signos estruturado mediante regras que estão em conformidade com a comunidade que as utiliza**. O autor faz uma distinção importante entre *códigos de comportamento* e *códigos de significação*, apesar de ambos poderem estar interligados. Voltando ao exemplo do semáforo, facilmente percebemos que este engloba as duas modalidades: o código dos sinais de trânsito é ao mesmo tempo um código de comportamento e um código de significação. No nosso estudo interessam-nos especialmente os códigos de significação como por exemplo, a bandeira representativa da soberania nacional portuguesa que é um código de significação constituído por vários grupos de *signos*.

As características principais dos códigos de significação são as seguintes:

- Podem ter várias unidades, ou uma só (esta é a sua dimensão paradigmática);
- Quando têm várias unidades, estas podem ser combinadas segundo regras ou convenções (esta é a sua dimensão sintagmática);
- Todos os códigos expressam um significado, ou seja, são *signos* que se referem de alguma maneira a *algo* diferente de si mesmos;
- Dependem de um acordo estabelecido, seja pelos seus usuários, seja herdado de antecedentes culturais;
- Têm uma função social ou comunicativa;
- Finalmente todos os códigos podem ser transmitidos através de meios ou canais de comunicação.

Não é possível nesta dissertação desenvolver em profundidade todos estes aspetos. Esta breve explanação focou essencialmente os aspetos mais relevantes desta teoria baseada nos estudos linguísticos de Saussure. Segundo o seu discípulo Barthes (2007, 12), o ser humano não obstante a difusão esmagadora do mundo das imagens pertence à civilização da escrita, portanto, é difícil conceber um sistema de imagens cuja significação existia fora da linguagem. Isto quer dizer que, para se perceber o que significa uma imagem é necessário recorrer à construção do sistema linguístico, não só como modelo, mas também compreender as suas componentes de mediação ou significado. Foi precisamente a partir deste princípio que Roland Barthes, entre outros, desenvolveram as teorias de semiologia de Saussure.

A Semiótica de Peirce — O desenvolvimento da teoria semiótica de Peirce (2005) concentra-se no sentido da relação estrutural entre os signos, as pessoas e os objetos. Ou seja, o autor focou-se em perceber como é que o ser humano fazia o uso da linguagem e de outros tipos de *signos* para comunicar. Dentro deste contexto, a semiótica para ele é um sistema de lógica, «A lógica é apenas um outro nome para

⁶²TLA: «Para Saussure, e os linguistas estruturais que o seguiram, a chave para a compreensão dos signos é entender as suas relações estruturais com outros signos; e existem dois tipos de relação estrutural: paradigmática, isto é, a de seleção, e sintagmática, a de combinação» (Fiske, 1984, p. 50).

Semiótica - é a quase-necessária, ou formal, doutrina dos signos» Peirce (2005, p. 45). A partir dos seus escritos, e de teóricos que o interpretaram podemos obter as noções fundamentais dos seus conceitos. Começaremos pelo *signo*.

Para Peirce (2005, p. 45) todo o raciocínio humano é composto por *signos* e sua interpretação. O **signo** é aquilo que representa *algo* para alguém, ou seja, cria na mente dessa pessoa, um outro tipo de *signo* equivalente, ou talvez mais desenvolvido. Ao primeiro *signo*, o autor denominou de «*representamen*», ao segundo *signo* criado, denominou de «*interpretante*» do primeiro. Peirce (2005, p. 46) esclarece que o signo quando projetado na mente representa sempre alguma coisa, representa um determinado objeto que é entendido por nós num *sentido semiótico*. Bonfantini (2008) explica-nos mais concretamente o que isto quer dizer:

Tutti gli oggetti e gli eventi sono potenzialmente o effettivamente *semiotici*. Perché agendo fisicamente, direttamente o indirettamente, sui nostri organismi e sugli organi sensoriali e sul nostro sistema nervoso centrale, mettono in moto in noi un processo di risposta e di interpretazione, di percezione e di giudizio; insomma una *semiosi*. Fra noi e tutti gli oggetti e gli eventi vi è dunque una potenziale e attuale dialettica di segnità. Oggetti ed eventi lasciano segni sui nostri corpi e noi intenzioniamo e diamo senso agli oggetti e agli eventi.⁶³ (Bonfantini, 2008, p. 8)

Portanto, entre a mente e todos os objetos e eventos estabelece-se sempre uma dialética de signos, ou como o autor refere uma *semiosis*. Os vários tipos de objetos são por exemplo: os da natureza tais como, as flores, o sol, a lua; os reelaborados ou produzidos pelo ser humano, como uma casa ou instrumentos de trabalho; ou ainda certos objetos como um amuleto, que até pode ser um objeto da natureza, como uma pedra, mas serve para um tipo de comunicação apoiada em crenças supersticiosas; um gesto, ou um som também é um objeto semiótico, natural ou produzido artificialmente, entre outros. O *signo* é algo que por um lado é determinado pelo próprio objeto, por outro, é determinado por uma ideia desse mesmo objeto na mente. Temos assim, como nos explica Peirce (2005) uma relação tripartida em forma de triângulo e cujos polos têm as seguintes denominações: *interpretante*, *representante* e *objeto*.

Para entender melhor este argumento vamos exemplificar com uma explicação de Bonfantini (2008, pp. 11-12): suponhamos que o objeto é a palavra *quatro*, dita ou impressa numa folha. Esta *palavra-objeto* quando é percebida pelo indivíduo provoca um evento no sistema nervoso central, evento que devido à sua função, foi denominado por Peirce de *representamen*. Esse evento está correlacionado com aquilo que é percebido de imediato, seja o som que a imagem da palavra *quatro*. Mas, na percepção o indivíduo só tem *algo virtual*, ou seja, algo que é potencialmente fugaz e passivo, que é a representação desse objeto. Essa coisa percebida que é o **signo** (composto pelo *objeto* e o seu *representamen*) pressupõe um **interpretante** para o reconhecimento da sua existência. Portanto, o que o indivíduo percebe imediatamente, seja sonoramente que visualmente da palavra *quatro* é fixado por ele próprio no *interpretante*, mediante um julgamento reflexivo.

⁶³TLA: «Todos os objetos e eventos são potencialmente ou efetivamente *semióticos*. Porque agindo fisicamente, diretamente ou indiretamente, sobre os nossos corpos e sobre os órgãos sensoriais e sobre o nosso sistema nervoso central, fazem despoletar um processo de resposta e interpretação, de percepção e de julgamento; em suma, uma *semiosis*. Entre nós e todos os objetos e eventos existe, portanto, uma potencial e efetiva dialética de signos. Objetos e eventos deixam marcas nos nossos corpos e nós ativamo-las intencionalmente e damos-lhes significados» (Bonfantini, 2008, p. 8).

As três distinções principais de signos segundo Peirce — Os signos, apesar de possuírem uma estrutura relacional comum, não são idênticos. Uma palavra não é a mesma coisa que uma fotografia, ou uma pegada ou uma impressão digital. Então, Peirce (2005, p. 52) efetuou três importantes distinções de signos de acordo com o tipo de vínculo que mantêm com o seu objeto: ícone, indício (ou índice) e símbolo.

Ícone — O ícone é um *signo* que se refere ao seu objeto por meio da semelhança que tem com ele, ou seja, por meio de qualquer qualidade percebida pelos sentidos, seja ela recordada ou imaginada. Pode ser qualquer figura ou uma representação de relações de qualquer género e complexidade. Segundo nos refere Bonfantini (2008) podem ser *ícones*: manchas de cor, sons musicais e melodias, perfumes, mas também, pinturas de retratos, desenhos, diagramas, gráficos, modelos, entre outros. São todos os *signos* que estabeleçam uma relação de semelhança com o objeto: «L'icona da sola determina per somiglianza una certa associazione di idee, che hanno almeno un carattere uguale alla prima.»⁶⁴ (Bonfantini, 2008, p. 23)

Indício — O indício, ou índice é um *signo* que estabelece uma relação física entre dois objetos, indicando a sua ligação. Segundo Bonfantini (2008, p. 23) são exemplos de *indícios*: todos os sinais naturais, como o fumo a indicar que há fogo, ou sintomas de algo (por exemplo a febre), as pegadas ou impressões digitais, as pistas para alguma coisa, as marcações de temperatura em instrumentos como o termómetro, a indicação do peso na balança, entre outros. Os *indícios* indicam, ou seja, mostram algo sobre as coisas e estão conectados fisicamente com elas. Um outro exemplo é uma sinalização que indique um determinado sentido numa rua.

Símbolo — O símbolo é um *signo* que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei ou convenção. Normalmente é uma associação de ideias que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como referindo-se aquele objeto. Portanto, os *símbolos* são signos que estão associados aos seus significados de uso. Por exemplo, Bonfantini (2008, p. 23) refere que são *símbolos* as palavras e frases, bem como os diálogos nos livros. São, portanto, todos os *signos* linguísticos, sejam línguas naturais, tais como as línguas nacionais ou dialetos, mas também as linguagens artificiais, como as matemáticas, as linguagens musicais, as secretas ou cifradas, entre outras. As cores dos semáforos são símbolos e as bandeiras das nações também, pois só é possível reconhece-las porque existe uma convenção.

A distinção dos três modos de expressão denominados por Peirce, (ícone, indício e símbolo), não significa que estes se encontrem isolados nas frases ou em imagens, o mais certo é encontrarem-se sempre todos presentes e complementares. Mais uma vez utilizaremos um útil exemplo de Bonfantini (2008, p. 24): normalmente as casas de banho públicas estão indicadas pela presença de sinalética, que pela sua característica são *indícios* de uma determinada função ou serviço predisposto, neste caso indicam a toilette. Contudo, sem a escrita *toilette* ou *WC*, sem este *símbolo*, a indicação não seria

⁶⁴TLA: «O ícone, *sozinho* determina pela semelhança uma certa associação, que tem um carácter igual ao primeiro» (Bonfantini, 2008, p. 23).

eficaz. Depois geralmente ainda existem as figuras *homem* e *mulher*, que são os dois *ícones*, que obviamente se assemelham ao homem e à mulher.

A partir destes três grandes grupos (ícone, indício e símbolo) Peirce (2005) definiu uma série de subcategorias que nos permitem inúmeras combinações, tornando possível uma análise estruturada e profunda das imagens visuais. Não nos é possível desenvolver aqui toda a sua extensa teoria. Queremos sobretudo fixar os pontos principais.

Cruzando agora com o subcapítulo anterior, segundo Peirce (2005, pp. 72-74) a palavra **Símbolo** tem efetivamente adquirido muitos significados ao longo do tempo, mas aquele que ele propõe é o de ***signo convencional***. E o sentido que o autor dá a *signo convencional* é o de um «*representamen*» que depende de um hábito, que pode ser adquirido ou nato. Esta definição parece-nos importante, pois ajuda a relacionar com tudo o que foi dito no subcapítulo anterior. Um símbolo nato significa que a convenção pode advir por herança. Neste sentido os *signos religiosos* são convenções religiosas seculares, cujas significações são complexas pois também elas são ancestrais e herdadas. Peirce não considera que esta sua proposta seja um novo significado para o termo símbolo, mas um retorno ao seu significado original. Já vimos anteriormente que é possível encontrar o seu uso na Grécia Antiga, para significar uma convenção ou um contrato. O autor observa que Aristóteles na sua obra *Poética* também denominava o *substantivo* de «símbolo», como sendo um sinal convencional. Peirce também nos refere que os estandartes ou as insígnias são igualmente «símbolos», uma senha também é um «símbolo», um emblema é um «símbolo», mas um credo religioso também é um «símbolo», assim como um bilhete ou talão qualquer que autorize alguém a receber algo:

Qualquer palavra comum, como “dar”, “pássaro”, “casamento” é exemplo de símbolo. O símbolo é aplicado *a tudo o que possa concretizar a ideia ligada à palavra*; em si mesmo não identifica essas coisas. Não nos mostra um pássaro, nem realiza, diante de nossos olhos, um casamento, mas supõe que somos capazes de imaginar essas coisas e a elas associar a palavra. (...) O Símbolo está conectado a seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria. (Peirce, 2005, p. 72)

Finalmente Peirce também nos refere que os símbolos crescem, pois vão buscar o seu significado ao desenvolvimento de outros signos, especialmente dos ícones. Segundo o autor, o pensamento inclui continuamente signos de natureza mista. Ou seja, conceitos que são ao mesmo tempo símbolos e ícones:

Um símbolo uma vez existindo, espalha-se entre as pessoas. No uso e na prática, seu significado cresce. Palavras como *força*, *lei*, *riqueza*, *casamento* veiculam-nos significados distintos dos veiculados para nossos antepassados bárbaros.⁶⁵ (Peirce, 2005, pp. 73-74)

⁶⁵ Ralph Waldo Emerson (1803-1882) escreveu o poema *The Sphynx* (A Esfinge) em 1841. Tendo por base a complexidade deste poema, Peirce realizou uma análise semiótica sobre a questão do facto dos símbolos se desenvolverem.

3.2.2. A significação — denotação, conotação e mito

Como pudemos analisar nas teorias de Saussure, as relações paradigmáticas e sintagmáticas do signo só mostram uma parte do funcionamento dos signos, porque o autor interessava-se essencialmente no sistema linguístico. A sua teoria focalizava-se nas diferentes maneiras de construir uma frase e de como a sua forma determina o seu sentido, deixando de parte o estudo de como o sistema linguístico se relaciona com o próprio leitor ou com a sua posição sociocultural. Ou seja, como uma frase pode ter diferentes significados para distintas pessoas em diversas situações. (Fiske, 1984, p. 73)

Segundo nos referem Noble e Bestley (2016, p. 104) do estruturalismo evolui-se para um *post-estruturalismo* com o desenvolvimento das ideias de Saussure e de Peirce, que foram fundamentais como base teórica para analisar a oposição que se estabelece entre a linguagem falada e a escrita. Os autores citam o filósofo francês Jacques Derrida, e salientam o seu ensaio *De la grammatologie* de 1967, no qual este discute a ideia de que a língua falada deveria ser considerada mais importante do que a língua escrita pelo facto de ter aparecido primeiro. Segundo os autores, Derrida refere que todos os sistemas e estruturas linguísticas são dotados de um centro, um ponto de origem, e construídos sobre duplas binárias, que se relacionam de alguma forma. Isto significa que o discurso falado relaciona-se com a presença, ou seja, com um contacto físico entre quem ouve e quem fala. Pelo contrário, o discurso escrito relaciona-se com uma ausência, o que significa que o texto pode ser lido sem que exista qualquer contacto físico no tempo e no espaço com o escritor. Os autores mencionam que estas ideias *post-estruturalistas*, desenvolvidas por Derrida, entre outros⁶⁶, não distinguem *significante* e *significado*. O *significante* passa a ser uma palavra que se refere a uma outra palavra, e aquilo que define o seu significado é a diferença que existe entre elas. Nesta acessão o significado de um objeto não está presente no *signo* enquanto tal, mas deriva da sua relação com outros *signos*. Derrida definiu este aspeto de «*difference*» e neste contexto tornam-se importantes conceitos como *denotação* e *conotação*. Os autores referem que à partida todas as palavras têm dois tipos de significado, um literal, chamado de denotação e um secundário chamado de conotação. Este princípio não se verifica só para com as palavras, mas também é válido para os signos visuais constituindo um instrumento particularmente eficaz nos campos ligados ao design gráfico, como por exemplo o *branding* e a publicidade:

Una pagina su una rivista che ritrae una coppia attraente e ben vestita in un'automobile dall'aria costosa può promuovere gli abiti o i gioielli che i due indossano. Il significato connotato può suggerire che l'acquisto di uno di quelli elementi sia la chiave per una vita felice o per una carriera di successo, per avere una macchina costosa o una relazione con un partner attraente. Il contesto della pubblicità, una rivista di consumo o di lifestyle, e la nostra esperienza e background culturale influenzano il modo in cui leggiamo l'immagine e ci poniamo in relazione con il suo messaggio.⁶⁷ (Noble & Bestley, 2016, p. 104)

⁶⁶ Como sucessores das teorias de Saussure: Baudrillard, Foucault, Derrida, Kristeva, Lévi-Strauss e Barthes. Como sucessores de Peirce: Richards, Morris, Ogden, Fisch e Sebeok. Depois ainda há mais dois grandes estudiosos destas teorias da comunicação: Eco e Jakobson.

⁶⁷TLA: «Uma página numa revista que retrata um casal atraente e bem vestido com um carro dispendioso pode promover joias ou roupas que os dois tenham vestido. O significado conotado pode sugerir que a compra de um desses elementos é a chave para uma vida feliz, uma carreira de sucesso, para ter um automóvel caro ou um relacionamento com um parceiro atraente. O contexto da publicidade, uma revista de *lifestyle*, bem como a nossa experiência e

Como podemos perceber das palavras dos autores, o significado da representação e o modo como é interpretado é determinado tanto pelo autor da imagem como pelo seu consumidor. Fiske refere-nos que Barthes, interessou-se sobre a forma como os signos interagem com a experiência cultural e pessoal dos leitores, e desenhou um modelo sistemático para analisar «a noção negociadora e interativa de significado» (1984, p. 73). A teoria de Barthes consiste na ideia de duas ordens de significação *denotação* e *conotação*.

Denotação — A denotação em linguagem semiótica «descreve a relação entre significante e significado dentro do signo, e o signo com o seu referente na realidade exterior» (Fiske, 1984, p. 73). Ou seja, descreve o **sentido literal** de uma imagem em relação a um grupo específico de usuários. Fiske (1984) dá-nos um exemplo: a denotação de uma fotografia é quando a observamos e fazemos a leitura literal daquilo que vemos, por exemplo, uma rua com cafés e lojas, uma igreja com pessoas a sair e a entrar, carros a passar, enfim um cenário possível dentro de uma cidade. Numa análise denotativa observa-se o local, a presença humana, a presença dos carros, os edifícios, entre outros. A descrição pode ser mais ou menos detalhada, mas é sempre desprovida de qualquer interpretação subjetiva. Se pegarmos no exemplo da bandeira nacional portuguesa e fizermos uma leitura denotativa, descrevemos o seu formato retangular, identificamos o binómio verde-vermelho descentrado, uma esfera armilar por baixo de um escudo composto por uma bordadura vermelha com 5 castelos e por um escudo branco com outros 5 escudos azuis mais pequenos no seu interior. Estes por sua vez contêm cada um, 5 círculos brancos dispostos em forma de (x). Fazemos, portanto, uma descrição literal da bandeira nacional portuguesa, sem qualquer tipo de interpretação subjetiva.

Conotação — A conotação refere-se «à interação que ocorre quando o signo encontra os sentimentos ou as emoções do usuário e os valores da sua cultura» (Fiske, 1984, p. 74). Voltando aos dois exemplos anteriores, se imaginarmos as várias possibilidades de tirar a mesma fotografia, a preto e branco, ou a cores, focada ou ligeiramente desfocada, isso pode provocar conotações diferentes. Se a fotografia for a preto e branco, o contraste tem mais impacto, e poderá suscitar interpretações por parte do observador: «a denotação é o que é fotografado, a conotação é como é fotografado» (Fiske, 1984, p. 74). No caso da bandeira, uma leitura conotativa pode ser complexa, pois exige uma interpretação dos vários códigos simbólicos: binómio verde-vermelho, esfera armilar, escudo das quinas e bordadura dos castelos. Recordamos que o significado da representação e o modo como é interpretado é determinado tanto pelo autor da imagem como pelo consumidor da imagem, o que pode tornar a interpretação ainda mais complexa. Contudo, podemos levar em conta o que Fiske (1984, p. 74) nos refere: a conotação geralmente é arbitrária e específica de uma cultura, e tem uma dimensão icónica. Por exemplo em relação ao binómio verde-vermelho, estas duas cores com certeza provocam um determinado sentimento no observador, mas é necessário para a sua descodificação o elemento convencional. Segundo Noble e Bestley (2016, p. 104) este aspeto de descodificação (por parte dos consumidores), e codificação (por parte dos autores) do significado da mensagem é

formação cultural, afetam a maneira como lemos a imagem e nos colocamos em conexão com a sua mensagem» (Noble & Bestley, 2016, p. 104).

fundamental em todas as formas de comunicação visual. O uso de signos específicos e seus significados, comuns para um grupo de referência, pode ser controlado pelo designer gráfico, ou pelo artista em geral que recorre à denotação e à conotação das imagens visuais que cria, para atingir o público-alvo. Para além dos conteúdos, as características da imagem em relação ao seu método de fabrico, se é escrita à mão, ou composta tipograficamente, ou desenhada, fotografada, impressa, entre outros, vai influenciar os modos como a mensagem virá a ser interpretada. Os primeiros contactos de leitura denotativa desencadeiam a leitura conotativa, de ideias que vão ser relacionadas com os conteúdos da imagem.

Para terminar, falta ainda referir mais dois significados de segunda ordem no modelo analítico conotativo de Barthes, que é o *mito* e o *símbolo*, ou a *simbólica* (Fiske, 1984, pp. 75-76).

Mito — Fiske (1984) refere-nos que para Barthes o mito é compreendido no sentido original, ou seja, no sentido em que os mitos são entendidos como histórias, por meio das quais, as culturas explicam ou apreendem algum aspeto da realidade ou da natureza. No capítulo intitulado *Ideia de símbolo* reportámo-nos brevemente a este assunto. Por exemplo, os mitos da antiguidade tratavam da vida de deuses, do bem e do mal, dos estágios da vida, da vida após a morte, entre outros assuntos. Como nos menciona Campbell (1991, p. 24) todas as civilizações se baseiam em mitos. Os seus temas são atemporais, mas a sua variação cabe à cultura. Ou seja, os temas são adaptados em harmonia com a cultura que os narra.

Os mitos sobre a morte, por exemplo, têm raízes muito longínquas e continuam a ser contados nas culturas contemporâneas mascarados de várias formas. Segundo Campbell (1991, p. 84), desenvolveram-se a partir do momento em que o indivíduo começou a ter consciência da sua fragilidade. O autor conta que as primeiras evidências de pensamento mítico estão associadas à sepultura, contudo sabe-se pouco acerca do que estas pessoas pensavam. Campbell (1991, p. 84) acredita, porém, que as sepulturas parecem implicar uma ideia de vida depois da morte, pelo local onde foram encontradas e pelos utensílios e outros objetos que apareceram enterrados com o morto. O autor sugere que esta ideia de uma vida após a morte é o tema básico de toda e qualquer mitologia⁶⁸. Os mitos tratam os problemas da comunidade, por exemplo, quando falam de deuses específicos estão a revelar sociedades específicas:

Um deus é a personificação de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo – os poderes do seu próprio corpo e da natureza. Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo. (Campbell, 1991, p. 37)

Muitos destes mitos continuam a ser tratados na sociedade contemporânea com outras roupagens em conjunto com outros mitos que vão surgindo, (mitos da beleza do corpo relacionada com a saúde, masculinidade e feminilidade, sucesso profissional,

⁶⁸ Campbell explica que a civilização da Idade Média, por exemplo, baseia-se «no mito da Queda do Paraíso, na redenção pela Cruz, e na doação ao homem da graça da redenção por meio dos sacramentos. A catedral era o centro do sacramento, e o castelo, o centro protetor da catedral» (Campbell, 1991, 71). Como o autor salienta ambas são duas formas de governo, a primeira é o governo do espírito, a segunda o governo da vida física.

família, entre outros⁶⁹). Para Campbell, «Todos são verdadeiros em diferentes sentidos. Toda mitologia tem a ver com a sabedoria da vida, relacionada a uma cultura específica, numa época específica. Integra o indivíduo na sociedade e a sociedade no campo da natureza» (Campbell, 1991, p. 66).

Fiske (1984) refere que Barthes também não vê o mito como uma mentira, e do mesmo modo que Campbell, acredita nele como uma forma que a cultura tem de conceptualizar ou entender questões enigmáticas da vida humana, da natureza e do universo. Estas opiniões, como vimos, também não diferem daquelas tratadas no subcapítulo *Ideia de símbolo*. Fiske refere que Barthes pensa o mito como uma cadeia de conceitos inter-relacionados. Vimos antes que a conotação é um sentido de segunda ordem, então o mito, na teoria de Barthes é um sentido de segunda ordem de significação. Barthes salienta ainda os *contra-mitos* que requerem igual atenção, quando se trata de analisar as conotações míticas relacionadas com os textos ou imagens. Outro aspeto importante notado pelo autor, também já referido anteriormente, é o dinamismo dos mitos, sempre a mudar ao ritmo da sociedade.

Vamos de seguida analisar a significação segundo outras perspetivas que podem ser igualmente utilizadas para descrever aspetos da *semiosis*: a *metáfora* e a *metonímia*.

3.2.3. A significação — metáfora e metonímia

Metáfora é um termo derivado do grego, meta, uma passagem, uma transição de um lugar para o outro; elas nos permitem atravessar fronteiras que de outras formas estariam fechadas para nós. As verdades espirituais que transcendem o tempo e o espaço só podem ser transportadas em veículos metafóricos cujo significado é encontrado em suas conotações, — ou seja, na nuvem de testemunhas das várias faces da verdade que elas espontaneamente evocam — não em suas denotações, os invólucros duros, factuais e unidimensionais de sua referência histórica. (Campbell, 2003, p.16)

Metáfora — No *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* vem referido em relação à metáfora, que a sua definição literária é: «Tropo em que a significação natural de uma palavra é substituída por outra, só aplicável por comparação subentendida» (*in* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa) e *tropo* é uma palavra empregue em sentido figurado. Fiske (1984) refere-nos um exemplo fácil de compreender: «Si afirmamos que un barco aró el mar, estamos usando una metáfora: utilizamos la acción de un arado para representar la proa de un barco»⁷⁰ (Fiske, 1984, p. 78). Quando queremos utilizar ou identificar metáforas nas imagens, o trabalho pode tornar-se bastante mais complicado. O autor citado refere que as metáforas são utilizadas nas linguagens visuais pela publicidade. Descreveremos o seguinte exemplo de publicidades da década de 1980 que nos vai ajudar a compreender: «Los caballos

⁶⁹ Fiske dá o exemplo, de uma fotografia a preto e branco tirada numa rua da cidade com crianças a brincar. Diz-nos o autor, que o preto e branco, com grande contraste, pretende mostrar um aspeto algo desumano, no sentido de conotar uma relação com o mito de que as crianças cidadinas têm de brincar constrangidas nas ruas da cidade, em contraposição às crianças do campo felizes que brincam libertas em harmonia com a natureza. Este é um mito gerado pela sociedade contemporânea de que a infância deve ser um período de felicidade, e liberdade. Brincar numa cidade é restringir todos estes princípios, não sendo, portanto, um lugar adequado à infância (Fiske, 1984, p. 76).

⁷⁰TLA: «Se afirmamos que um barco arou o mar, estamos a usar uma metáfora: usamos a ação de um arado para representar a proa de um navio» (Fiske, 1984, p. 78).

salvajes en el Oeste norteamericano son una metáfora para los cigarrillos Marlboro, las caídas de agua y la naturaleza verde son una metáfora para los cigarrillos mentolados»⁷¹ (Fiske, 1984, p. 79).

Segundo o autor (1984, p. 78) é importante reter em relação à metáfora, que ela explora simultaneamente a semelhança e a diferença trabalhando paradigmaticamente, pois tanto o *tropo*, como a palavra ou ideia que ela substitui, devem ter suficiente similaridade para pertencerem ao mesmo paradigma e ao mesmo tempo serem suficientemente diferentes para que a comparação seja contrastante.

Metonímia — No *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* vem referido em relação à metonímia, que a sua definição literária é: «Figura de retórica que consiste no emprego de uma palavra por outra com a qual se liga por uma relação lógica ou de proximidade.» (*in* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa). Já nos referimos tanto à metáfora como à metonímia anteriormente, no exemplo que Umberto Eco (2004) deu sobre o Homem primitivo que através de símbolos (desenhos ou objetos) invocava as forças mágicas para dominar e controlar o ambiente. Referimos que a imagem de um animal desenhado na parede é uma «metáfora», ou seja, uma «imitação da coisa»; e um colar pertencente a um inimigo é a «metonímia dele». Fiske (1984, p. 79) refere-nos que se a metáfora trabalha transpondo qualidades de um plano da realidade para outro, a metonímia trabalha associando significados dentro do mesmo plano. Os exemplos que o autor nos dá no campo da imagem são bastante tangíveis, por isso os utilizaremos:

Los escenarios urbanos de las series policíacas de televisión son metonimias: una calle no representa a la calle en sí, es una metonimia de una forma particular de vida urbana; la suciedad del barrio marginal, la respetabilidad suburbana, o la sofisticación del centro financiero. (...) James Monaco (1977) muestra como se usan las metonimias en el cine. Por ejemplo, una toma de la cabeza de una mujer que llora al lado de una almohada cubierta de billetes es una metonimia de la prostitución (...).⁷² (Fiske, 1984, pp. 79-80)

Segundo o autor as metonímias são fortes portadoras da realidade porque utilizam *indícios*, que como vimos na teoria de Peirce, são parte daquilo que representam.

Finalmente não poderíamos terminar sem dar um exemplo prático de uma interpretação de semiologia de uma imagem. Vamos citar a análise estrutural que Barthes, em 1964 realizou a uma imagem publicitária, dando origem ao ensaio *Rhétorique de l'image*⁷³. Nesta sua leitura o autor procurou perceber que signos se poderiam identificar numa imagem, neste caso fixa, e se, entre outros, estes possuíam a mesma estrutura do signo linguístico que Saussure propusera nos seus estudos (um significante ligado a um significado). Para Barthes uma imagem publicitária é um bom caso de estudo, pois a publicidade realiza-se com determinadas intenções. Diz-nos o autor:

⁷¹TLA: «Os Cavalos selvagens no oeste americano são uma metáfora para cigarros Marlboro, quedas de água e natureza verde são uma metáfora para cigarros mentolados» (Fiske, 1984, p. 79).

⁷²TLA: «As cenas urbanas das séries policiais de televisão são metonímias: uma rua não representa a rua em si própria, é uma metonímia de uma forma particular de vida urbana; O lixo de um bairro marginal, a seriedade suburbana, ou a sofisticação do centro financeiro. (...) James Monaco (1977) mostra como se usam as metonímias no cinema. Por exemplo, um enquadramento da cabeça de uma mulher a chorar ao lado de uma almofada coberta de notas de dinheiro é uma metonímia da prostituição (...)» (Fiske, 1984, pp. 79-80).

⁷³ *Rhétorique de l'image*, ou em português Retórica da imagem, é um ensaio que faz parte do livro Barthes (2015).

Porque em publicidade a significação é seguramente intencional: são certos atributos do produto que formam *a priori* os significados da mensagem publicitária e estes significados devem ser transmitidos tão claramente quanto possível; se a imagem contém signos, é pois certo que em publicidade estes signos são completos, plenos, formados em vista da melhor leitura: a imagem publicitária é *franca*, ou pelo menos enfática. (Barthes, 2015, p. 28)

O objetivo último deste trabalho de análise de Barthes era perceber a possibilidade de se conceber uma metodologia própria, capaz de resolver as problemáticas de interpretação das imagens, como Saussure resolvera para a linguagem. O exemplo escolhido pelo autor foi um anúncio da marca italiana «Panzani», que revelou, através de diferentes tipos de significantes e seus significados, um conceito poderoso de «italianidade».

Resumo da análise de Barthes (2015, pp. 27-45): O autor começou por identificar um *signo linguístico*, relacionado com a *palavra-signo* «Panzani», que devido à sua sonoridade característica da língua italiana revela a «italianidade» presente na marca. A palavra «Panzani» tem um primeiro sentido de *denotação* e um segundo de *conotação*, proporcionado pela sua sonoridade a remeter para a língua italiana. Depois, o autor identificou também um *signo plástico*, através das cores que compõem a própria fotografia utilizada no anúncio, branco, verde e vermelho, cores que evocam a bandeira da Itália. Por fim, o autor analisou o conteúdo da fotografia e verificou que a imagem proporciona uma série de *signos icónicos* constituídos por objetos socioculturais determinados: o primeiro *signo* da cena é a bolsa de compras em rede fotografada aberta a espalhar os produtos (pacotes de massa, uma lata de tomate, tomates, cebolas, pimentos e um cogumelo) de forma desordenada em cima da mesa, como se fosse um ato casual. Este *signo* representa a ideia de alguém que regressa do mercado. A ideia que lhe está subjacente implica certos valores, como por exemplo, a frescura dos produtos acabados de comprar. Depois os próprios produtos em si, que constituem um conjunto de ingredientes suficiente para a preparação de uma refeição caseira. Isto é o mesmo que dizer que a «Panzani» dispõe de tudo o que é necessário para confeccionar uma refeição completa. Por outro lado, também está presente um outro *significado conotado*, que é o facto do concentrado de tomate, dentro da lata estar igualado aos produtos naturais e frescos, estabelecendo-se assim uma ponte entre os produtos naturais e a sua conserva, dando uma ideia de que as conservas «Panzani» são realizadas com produtos frescos e naturais. Por último, o autor ainda encontra na composição um outro tipo de *signo*, este de ordem estética marcadamente cultural, que é o tema da composição fotográfica que remete para uma «*nature morte*». Portanto e para terminar, a esta imagem fotográfica publicitária correspondem quatro signos (*signo-linguístico*, *signo-plástico*, *signo-cores*, *signo-bolsa de rede aberta com produtos* e *signo-estético da fotografia*, a natureza morta). Todos juntos estes *signos* formam um conjunto coerente, pois são todos descontínuos, ou seja, permitem conotações. Em geral segundo nos informa o autor, *estes* signos exigem um conhecimento cultural da sociedade à qual se referem, e remetem para significados globais neste caso a «italianidade».

Segundo Joly (2007, p. 72), na altura não foram consideradas todas as possibilidades de análise que se podem retirar de uma abordagem deste tipo, de tal forma era inovadora na época. A autora salienta que o método de Barthes revela que a interpretação pode partir dos significados para encontrar os significantes, e assim

descobrir os *signos* completos que compõem a imagem. O método de Barthes também permitiu demonstrar que uma imagem pode ser composta de vários *signos* diferentes (linguísticos, icónicos, entre outros) em diálogo construindo uma significação implícita.

3.3. Símbolos e ícones da comunidade — significações

Ao longo dos dois capítulos (2.º e 3.º), temos vindo a problematizar a *produção gráfica*, enquanto forma de *comunicação visual* e *força cultural*. No subcapítulo anterior tratámos vários conceitos de semiologia que nos ajudaram a compreender as maneiras com as quais os designers gráficos e os artistas visuais constroem e comunicam significados. Neste subcapítulo iremos dar exemplos concretos de símbolos e relaciona-los com a cultura e com a sociedade onde operaram, seja através da sua forma física que através da sua significação. Iremos também perceber mais concretamente como as imagens simbólicas se transformam em símbolos. Salientamos que a palavra *símbolo* neste e no próximo subcapítulo deverá ser entendida no sentido semiótico de Peirce. Ou seja, como *um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei ou convenção*. Neste sentido, por exemplo a *cruz*, é um símbolo, mas também, os *estandartes*, *insígnias*, *emblemas*, entre outros. A palavra *ícone* deve ser igualmente entendida no sentido semiótico, ou seja, como *um signo que estabelece uma relação de semelhança com o objeto que representa*. São ícones por exemplo, os mapas, os santos religiosos, a esfera armilar, entre outros. Convém salientar, que estas qualidades podem coexistir num mesmo signo, como por exemplo, os santos religiosos que misturam ambas as qualidades de ícone e símbolo: são icónicos porque a forma da representação é parcialmente determinada pela forma do objeto; são simbólicos porque para os interpretarmos é necessário conhecer as convenções e a cultura. Além disso, também podem ser indícios. Vimos que os *indícios* são *signos que estabelecem uma relação física entre dois objetos, indicando a sua ligação com o objeto*: por exemplo as pegadas de um animal, ou o *índice* da nossa dissertação. Muitos dos signos que nos rodeiam são complexos e englobam as três qualidades. Neste sentido torna-se oportuno referir o exemplo de Fiske (1984, p. 44) sobre a famosa caricatura John Bull, inventada no século XVIII e muito utilizada no século XIX. Segundo o autor esta representa a Inglaterra, e é uma combinação complexa de *ícone*, *indício* e *símbolo*. Na nossa cultura temos um signo do mesmo género, o Zé-Povinho, inventado por Rafael Bordalo Pinheiro no século XIX. Este também representa uma certa qualidade do povo português. A sua significação é, tal como o John Bull complexa, englobando uma combinação de características simbólicas. Veremos no 5.º Capítulo⁷⁴, algumas das características simbólicas deste símbolo-ícone.

Nos próximos textos iremos compreender alguns símbolos da comunidade portuguesa ao longo do tempo. Desenvolveremos mais detalhadamente a cruz da Ordem da Ordem de Cristo, as suas significações e relações com outros símbolos, tais como a Esfera Armilar e o Escudo das Armas de Portugal.

⁷⁴ O desenvolvimento deste assunto foi colocado no 5.º Capítulo por questões de organização da dissertação.

3.3.1. Como as imagens simbólicas se transformam em símbolos

O designer Frutiger (2007) considera que o *símbolo* é uma simplificação formal sem perda de conteúdo de uma *imagem* simbólica complexa. Uma *imagem* refere-se a um registo na mente daquilo que o olho humano vê, ou pelo menos acredita ter visto. Mas também pode ser um registo do pensamento. Já o elemento simbólico contido na imagem é um valor que lhe está implícito, um meio entre aquilo que entendemos por realidade física e o universo *místico e invisível* dos conceitos. Já falámos sobre estes assuntos anteriormente, mais concretamente queremos agora perceber o aspeto físico dos signos e de que forma se terá dado a sua estilização ao longo dos tempos para chegarem até nós uma quantidade de símbolos sintéticos tão ampla.

Frutiger (2007, pp. 208-237) refere que muitas das simplificações das imagens obtiveram-se por processos de «estilização»⁷⁵ gráfica, ou por representações já de si estilizadas do objeto. O autor alude ao próprio suporte gráfico e à técnica de laboração, que são determinantes na simplificação do desenho. Ou seja, a utilização de certos materiais e ferramentas condicionam decisivamente a representação gráfica. É assim hoje, como terá sido no passado. Por exemplo, o autor relata-nos que no Antigo Egito os hieróglifos eram cinzelados em pedra e mais tarde escritos em papiro. Estes dois materiais e as várias ferramentas utilizadas, necessariamente condicionaram os desenhos simbólicos. Outro aspeto que seguramente também determinou as representações relaciona-se com a ornamentação. O gradual processo de sensibilidade estética terá sido determinante na necessidade de colocar desenhos simples, como ornamentação nos objetos de uso quotidiano, bem como, nas paredes das casas, tecidos das tendas do deserto, entre outros.

Frutiger acredita que as crenças místicas foram dando origem às mais diversas representações simbólicas, que depois eram transferidas para os objetos. Assim, o formato do objeto, o material e a função, constituem-se determinantes na incorporação do símbolo e sua interpretação. Uma moeda por exemplo: a sua forma redonda e pequena exige um desenho arredondado e muito estilizado, sem perda do conteúdo simbólico. O material em que ela é realizada também tem por força de condicionar o desenho. É muito diferente trabalhar uma moeda, ou fazer um bordado num tecido. O autor defende que os desenhos eram ajustados tanto à forma, como ao material, e ainda ao modo de o trabalhar, que podia ser esculpido, riscado, queimado, entalhado, bordado. Outro exemplo interessante de grande simplificação simbólica que o autor nos dá, refere-se aos tapetes orientais produzidos no Médio Oriente (*kilins* e tapetes persas). Nestes, é possível observar como a região, e as respetivas crenças religiosas, podem influenciar os motivos e a sua estilização. Nos países muçulmanos, onde as técnicas de fazer tapetes se difundiram muito, a religião não permitia representações fieis de figuras humanas, animais ou plantas, a não ser que fossem muito estilizados. Portanto, os tapetes *kilins* apresentam desenhos geométricos, nos quais, podemos intuir certas formas muito simplificadas a representar pessoas, animais e plantas. Outro tipo de estilização que influenciou muito o resultado final de um símbolo relaciona-se com as aves, que desde os primórdios eram consideradas

⁷⁵ Neste sentido um ícone, que já de si é uma simplificação de uma imagem, ainda pode ser transformado num símbolo. Recordamos que estes termos devem ser entendidos neste texto sempre em sentido semiótico, portanto estamos sempre a falar de signos convencionais.

criaturas sobrenaturais pelo facto de voarem. Este atributo fez delas seres míticos, associados tanto à vida terrena como à vida celestial. Esta particularidade, de voar, segundo o autor, fez com que muitos símbolos e ícones tenham adquirido representações de asas como por exemplo, o anjo celestial, que é um ser humano que voa. Também existem animais cuja representação se presta a um grau muito elevado de simplificação, como é o caso da serpente. Para o autor, este é o ser vivo mais fácil de representar:

Um traço ondulado, talvez com a cabeça mais espessa, é o que basta para sua ilustração. Essa “falta de corpo” deve ter sido uma das atrações que fez sua figura extremamente simplificada aparecer como uma das representações mais misteriosas de todos os tempos. (Frutiger, 2007, p. 217)

A sua forma estilizada torna-se facilmente memorizada, o que faz dela um arquétipo simbólico, presente no subconsciente humano desde os primórdios. E quando se colocam asas, a serpente transforma-se em dragão alado, ou serpente alada. Do mesmo modo, outro símbolo arquétipo que já mencionamos algumas vezes, é a cruz. Para (Frutiger, 2007, p. 29) a cruz poderia ser nomeada o «sinal dos sinais», por ser um símbolo gráfico com uma redução máxima da forma de uma imagem simbólica, e também por ser um dos símbolos mais utilizados em todas as épocas⁷⁶. Para o autor, este é dos signos mais abstratos que existe, tanto do ponto de vista do seu desenho como das suas inúmeras conotações: «o ponto de interceção entre as duas linhas traz algo de abstrato, na verdade invisível, porém tão preciso, que matemáticos, arquitetos, geólogos, entre outros, utilizam-no frequentemente para designar a posição exata de um ponto» (Frutiger, 2007, p. 29). A religião cristã escolheu-o para simbolizar a fé⁷⁷ condensando nesta imagem toda a história da salvação e da paixão de Cristo. Há mais de dois mil anos que este é um signo que marca profundamente todo o Ocidente. É essencialmente dele que nos iremos ocupar mais à frente.

A Heráldica, enquanto sistema de projetar brasões de armas, também tem contribuído ao longo de séculos para a simplificação de imagens simbólicas. O seu processo de *estilização* é um dos mais importantes e um dos mais complexos. Segundo Langhans (1956), o desenho das *peças* ou das *figuras* tem de ser simples e estilizado, mas ao mesmo tempo tem de encontrar «o seu elemento vivificador» (Langhans, 1956, p. 91). Por outro lado, a simplificação consiste também em não cair num exagero tal, que as formas estilizadas se tornem indecifráveis:

A aptidão para estilizar as imagens da natureza é um dos aspectos mais transcendentais das faculdades criadoras do homem. Pela estilização foge-se da cópia e

⁷⁶ Chevalier e Gheerbrant referem-nos: «A cruz é um dos símbolos documentados desde a mais alta Antiguidade; no Egípto; na China; em Cnossos, em Creta, (...). A cruz é o terceiro dos quatro símbolos fundamentais (segundo CHAS), juntamente com o centro, o círculo e o quadrado. Ela estabelece uma relação entre os outros três: por intersecção dos dois braços que coincidem com o centro, ela abre o centro para o exterior; inscreve-se no círculo que divide em quatro segmentos, gera o quadrado e o triângulo, quando as suas extremidades são ligadas por quatro linhas rectas. A simbologia mais complexa deriva destas simples observações: elas deram origem à linguagem mais rica e mais universal. Como o quadrado, a cruz simboliza a terra, mas exprime os seus aspectos intermediários, dinâmicos e subtis. A simbologia de quatro liga-se em grande parte à da cruz, mas sobretudo ao facto de ela designar um certo jogo de relações no interior do quatro e do quadrado. A cruz é o mais totalizante dos símbolos» (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 245).

⁷⁷ A Cristandade só se apropriou do signo da cruz a partir do século IV, porque antes representava a sua fé pelo signo dos peixes e pelo signo da pomba.

dá-se à imagem um significado racional, apresentando interpretações puramente intelectuais do que é susceptível de ser alcançado pela vista. (Langhans, 1956, p. 94)

A estilização em heráldica é por excelência a sua própria natureza, ou seja, a Heráldica consiste na prática de uma «figuração estilizada da vida quando esta tem de exprimir-se por meio de imagens simbólicas» (Langhans, 1956, p. 94).

3.3.2. O símbolo da cruz pela Heráldica

A origem da heráldica em termos abrangentes remonta ao momento em que o ser humano começou a usar imagens desenhadas para simbolizar e atribuir-se a si próprio as qualidades dos animais com os quais lutava para sobreviver, coragem, força, astúcia. Estudos sugerem que o ser humano começou a reproduzir os animais e as suas qualidades selvagens em figuras, com o propósito de aterrorizar os seus demais inimigos. Mas possivelmente, também para satisfazer a sua vaidade enquanto guerreiro. Algumas investigações apontam que estes desenhos, embora muito elementares, eram adotados na época, com um conceito muito próximo daquele que hoje temos dos emblemas identitários. Mais tarde, na era das grandes Civilizações antigas os desenhos foram-se desenvolvendo e difundindo, mas o propósito manteve-se basicamente o mesmo. Carvalho (1996, p. 18) menciona marcas do Estado ou do monarca nas decorações das armaduras da Babilónia. Geralmente estes símbolos designam-se por solares e têm a forma de uma *cruz*⁷⁸, que a nosso ver se assemelha muito com a insígnia que a ordem militar religiosa dos Templários viria a ter no séc. XI na península ibérica. O autor também nos menciona os distintivos dos egípcios, que aparecem representados em túmulos ou nos muros e nas colunas dos templos. Por exemplo, a serpente representava a deusa *Uadejet* e era usada pelos monarcas numa coroa vermelha como símbolo do Baixo Egito. Já o abutre era uma representação da deusa *Nekhebt* usada pelos monarcas numa coroa branca como símbolo do Alto Egito. Estas são representações antigas de coroas que viriam a ser mais tarde muito utilizadas em heráldica. O autor refere-nos ainda que alguns destes emblemas antigos sobreviveram no tempo a ponto de serem usados na era contemporânea. É o caso do distintivo do rei indiano Açoka do século III a.C. que ainda hoje é usado como distintivo nacional da União Indiana (quatro leões assentes sobre um capitel e geminados pelo dorso). Na Grécia Antiga, segundo o mesmo autor, também há indícios de que os Gregos usavam os seus símbolos nos escudos⁷⁹, e na Roma Antiga, a *Águia Romana* era símbolo do exército, da República e mais tarde do Império, do Imperador, do Senado, bem como do próprio povo romano:

Era essa águia que as legiões com orgulho transportavam por toda a extensão do Império, da Hispânia à Judeia, da Cirenaica à Bretanha. A encimar os estandartes do império, a sigla “S.P.Q.R.” (Senado, Povo, e Questores de Roma) era também uma

⁷⁸ Este símbolo aparece por exemplo numa *Stela* que pertencia ao Rei Assírio Shamshi-Adad V, que reinou nos anos de 824-811 a. C. A *Stela* foi encontrada na cidade de Nimrud localizada a norte do Iraque, que se chamava Kalhu e era a capital da Antiga Assíria. Hoje em dia pode ser vista no *British Museum de Londres*.

⁷⁹ Segundo uma descrição de Homero do escudo de Aquiles na sua *Iliada*: «Fez primeiro um escudo, grande robusto, bem lavrado em todos os sentidos. Colocou a toda a volta uma cercadura brilhante, tripla, deslumbrante, e suspendeu dela um boldrié de prata. Havia cinco placas no próprio escudo; e Hefesto traçou nele vários ornamentos bem trabalhados, com uma sábia arte» (Carvalho, 1996, p. 19).

constante, sendo das primeiras vezes que se associa a um emblema, uma divisa, facto característico da Heráldica “moderna”. (Carvalho, 1996, p. 20)

Posteriormente, com a queda do Império Romano no Ocidente, este símbolo permaneceria no Império do Oriente, sob a forma de uma águia bicéfala⁸⁰. Depois, passou ao Império dos Czares e ao Império Austro-Húngaro, entre outros. A tradição foi-se mantendo até chegar aos nossos dias fazendo parte do brasão de armas de diversos países, como por exemplo, da Alemanha. A *águia* é um dos símbolos mais antigos utilizada mesmo antes dos Romanos pelos Sumérios, Assírios, Caldeus e Persas. É um símbolo primordial muito usado na heráldica até à contemporaneidade. Langhans (1966, p. 111) refere-nos por exemplo que em Portugal, a *águia* aparece como símbolo e emblema das corporações de bombeiros voluntários, na forma de uma *águia de asas estendidas*. Também nos aponta o timbre das armas do clube de futebol Sport Lisboa e Benfica, que é *uma águia em voo planado*. Já o símbolo do Sporting Clube de Portugal é um *leão*⁸¹ e do Futebol Clube do Porto é um *dragão*.

O *dragão*⁸² e a *serpente alada*, são dois símbolos também muito utilizados na heráldica do reino português ao longo dos tempos: o *dragão* «No nosso país surge conotado com o culto de S. Jorge, o santo que matou o demónio, representado precisamente sob a forma de um dragão» (Carvalho, 1996, p. 75). Já a *serpente alada* surge como timbre no brasão de armas de Portugal. Este tema tem gerado muita polémica no seio dos heraldistas. Segundo Langhans:

comummente designada por *serpe-alada*, mas que deve ser um dragão nascente inspirado no dragão de S. Jorge por influência da Heráldica inglesa, muito em voga nos tempos da Rainha D. Filipa de Lencastre, ou no dragão da “empresa” ou *badge* ligado à simbologia do apelido desta Rainha como sugere o Marquês de São Payo. (Langhans, 1966, p. 132)

Portanto, para Langhans não é uma *serpe alada* e sim um *dragão*, mas segundo um outro importante heraldista, João Paulo de Abreu e Lima (1998, pp. 71-106) é uma *serpe alada*. O autor dá as seguintes explicações e conotações sobre o símbolo:

Dada a série de repetidas afirmações, que, indevidamente, pretendem a autoria britânica para introdução em Portugal do conhecimento do culto de S. Jorge e, com ele, pretendem o dragão do seu atributo para timbre das armas de Portugal (...) é imperioso rever de raiz este magno problema da nossa Heráldica. (...) o dragão de S. Jorge como timbre das armas de Portugal não faz qualquer sentido, pois torná-las-ia híbridas, isto é sem qualquer relação íntima entre sinais do escudo e do corpo do respectivo timbre. (...) o timbre da serpe alada nada tem a ver com o dragão de S. Jorge (...) a serpe alada — a serpente de Moisés na Idade Média sempre foi figurada com asas — confirma o significado das cinco quinas em cruz, como mandam as regras da Heráldica, e reforça o carácter divino do escudo (...). (Lima, 1998, pp. 100-106)

⁸⁰ «A águia bicéfala remonta (...) à divisão do Império Romano em dois, simbolizando, consequentemente, a cisão do mesmo corpo em duas metades» (Carvalho, 1996, p. 73).

⁸¹ «Entre as figuras heráldicas naturais da espécie animal, o *leão* é muito apreciado como símbolo e como forma capaz das mais extraordinárias estilizações. O culto estático e simbólico pelo *leão* vem de velhos tempos e terá, talvez uma origem totémica» (Langhans, 1966, p. 103).

⁸² «O Dragão é outra figura monstruosa cheia de interesse e muito usada para simbolizar ora a *força*, ora o *mal*. Neste último significado é um atributo de S. Jorge e o símbolo de toda a cavalaria medieval que, pelas suas façanhas, propunha-se combater a maldade e defender os fracos» (Langhans, 1966, p. 131).

A adoção do timbre da *serpe alada*, segundo este autor, remonta possivelmente aos reinados de D. Fernando ou de D. João I. Segundo o autor «D. Afonso V exibia sobre o Elmo a serpe alada, timbre tradicional dos reis da nação». (Lima, 1998, p. 104)

São inúmeros os animais que a heráldica incorporou que vêm da antiguidade. Só para dar mais um exemplo dentro da cultura portuguesa, Carvalho (1996, p. 74) refere-nos que o pelicano foi o símbolo de D. João II, «representado a picar o peito para alimentar as famintas crias com o seu sangue corrente; o pelicano está associado a Cristo, precisamente devido a essa identificação de dedicação e de sacrifício, e surge hoje em dia como símbolo do Montepio Geral» (Carvalho, 1996, p. 74).

Voltando ao Império Romano do Oriente, no tempo do Imperador Constantino, o emblema identitário romano viria a mudar. Constantino, nas suas guerras pelo poder adotaria como estratégia um novo emblema de cariz mais abstrato, que ficou conhecido como, *Cristograma de Constantino* ou *Crismom*. Símbolo que incorpora a *cruz*, e que mais tarde viria a representar o Cristianismo, a nova religião do Império Romano. Este símbolo, cuja imagem é circular e bastante abstrata (Fig. 3.1.) assume-se em contraposição formal ao símbolo figurativo da águia. Mas do ponto de vista simbólico é convergente. Senão vejamos o que referem os autores Chevalier e Gheerbrant (1982) sobre o símbolo da águia:

Rainha das aves, encarnação, substituto ou mensageiro da mais alta divindade uraniana e do fogo celeste, o sol, que só ela ousa fixar sem queimar os olhos. Símbolo tão importante que não há narrativa ou imagem, histórica ou mítica, tanto na nossa civilização como em todas as outras, em que a águia não acompanhe, ou mesmo represente, os maiores deuses e os maiores heróis: é o atributo de Zeus (Júpiter) e de Cristo (...). (p. 46)

Salientamos particularmente o *Crismom*, que podemos observar na Fig. 11, porque a sua forma altamente estilizada viria a influenciar as insígnias militares do reino das Astúrias, do Condado Portucalense, e posteriormente do Reino de Portugal.



Fig. 11 Imagem de um *Crismom*. Fonte: Fotografia da autora (Out./2014).

Chevalier e Gheerbrant explicam-nos o significado do *Crismom*, também *Cristograma de Constantino*, ou ainda *Monograma de Cristo Constantino*:

O monograma de Cristo é um importante símbolo da Igreja primitiva, que se apresenta sob duas formas: a primeira constituída pelas letras I e X (iniciais gregas de Jesus Xristos); a segunda, denominada *monograma de Cristo Constantino*, e ainda usada nos nossos dias, pelas letras X e P que são em grego, as duas primeiras de Xristos. A primeira figura, por pouco que se inscreva num círculo, como é frequente é uma roda de seis raios (algumas vezes de oito, pela adjunção de um diâmetro horizontal). É um símbolo cósmico e um símbolo solar: lembremo-nos que, segundo a liturgia, Cristo é sol invictus (o Sol invicto). A segunda figura só se distingue da primeira pela adjunção da argola P, e sobre o qual Guénon observou que representava o sol elevado ao topo do eixo do mundo, ou ainda o *buraco da agulha*, a porta estreita; finalmente ainda, a *porta do sol* por onde se efectua a *saída do cosmos*, fruto da Redenção por Cristo. (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 242)

Metelo de Seixas (2011) esclarece-nos sobre a influência deste signo na heráldica do Condado Portucalense e posterior Reino de Portugal, citando particularmente um trabalho teórico do séc. XVII português, realizado após a Restauração. Nesta época produziram-se muitos textos teóricos com o objetivo de legitimar o novo poder instituído e precisar o modo como este deveria ser exercido. Portanto, é neste contexto que surge uma das obras de João Pinto Ribeiro de 1643, na qual, este dá várias explicações no âmbito da «expressão cerimonial e plástica do poder local». Entre outras, esclarecia de forma detalhada a relação simbólica entre o *Monograma de Cristo Constantino* e o reino de Portugal:

(...) quando o imperador Constantino teve a visão da cruz que lhe permitiu vencer o seu rival pagão, em lugar destes deuses mandou “por no pendão a imagem de Christo”. A reverência prestada ao lábaro constantiniano tem pois por fundamento a presença da cruz. E, do mesmo modo que se pode definir um paralelo entre a experiência de Constantino na batalha de Ponte Milvium e a de D. Afonso Henriques em Ourique, assim também a bandeira real portuguesa aludia às quinas como dádiva de Cristo ao primeiro rei de Portugal, tal como o lábaro do imperador romano reenviava para o sinal da cruz. A homenagem prestada à bandeira real portuguesa tinha portanto como motivação essencial o carácter divino dos sinais nela contidos, entendendo-se as quinas como símbolo do pacto entre Cristo e a monarquia portuguesa. (Seixas, 2011, p. 339)

Metelo de Seixas (2011, pp. 395-396), citando um outro trabalho teórico de Faustino Menéndez Pidal de Navascués de 1982-83, refere que a cruz, do ponto de vista mítico, estava geralmente associada a dois fatores: o primeiro relacionava-se com um relicário com um pedaço de madeira da *Vera Cruz* tomado como insígnia, o segundo com as aparições milagrosas ocorridas nos campos de batalha quando as hostes cristãs se debatiam com as muçulmanas. As aparições da cruz eram entendidas como um sinal invocativo da vitória. Essa insígnia militar, que como vimos, já vinha do tempo de Constantino transformou-se num,

(...) símbolo protector da comunidade cristã da Península e orientador do seu devir histórico (...). Não é de estranhar, por isso, que o uso da cruz se tenha estendido à

generalidade dos reinos cristãos da Península Ibérica, unidos nesse esforço comum de Reconquista. Tal difusão terá começado pela ostentação dessa insígnia pelos condes castelhanos enquanto delegados ou representantes dos monarcas leoneses, transmitindo-se de igual modo para o território galaico-português. Este modelo foi, de facto, retomado pelas armas tanto do reino da Galiza, que ainda hoje ostenta um sacrário ladeado por cruces, como pelo de Portugal, cuja simbólica remetia, segundo os primeiros testemunhos cronísticos, para a aparição de Cristo a D. Afonso Henriques na batalha de Ourique. (Seixas, 2011, pp. 396-397)

Como temos vindo a constatar a Heráldica utiliza por apropriação um leque muito amplo de figuras que a história do Homem com toda a sua criatividade foi *inventando*⁸³ ao longo dos tempos. São figuras míticas, fantásticas ou naturais que os povos da antiguidade foram desenhando e modificando utilizando-as como emblemas identitários em guerras, decorações, nos muros das casas, entre outros. Na opinião de muitos *heraldistas*, a sua prática torna-se difícil de circunscrever no tempo, pelo facto de que muitos consideram complicado definir aquilo que pode ser entendido por *brasão de armas*. Ainda assim, convém sublinhar que, o que veio a denominar-se de Heráldica é muito mais complexo do que o simples facto de conceber e usar figuras como sinais de identidade.

A Heráldica surge duma necessidade concreta e consiste num sistema de leis que visam, não só a realização de um bom projeto de brasão de armas, como também a sua utilização legal. Como nos refere Frutiger (2007, p. 285) ao longo da Idade Média, o ser humano foi desenvolvendo esta necessidade cada vez maior de personificação gráfica por meio de signos que se difundiam através das famílias de camponeses e das famílias das classes mais elevadas da sociedade. Estes sinais identitários eram aplicados nos muros de casas, utensílios, túmulos, documentos, entre outros. Por exemplo, nestes últimos, os signos eram usados como sinais de autenticação relacionados com heranças visando proteger propriedades e territórios. Mais tarde, como o autor sublinha, estes sinais tornar-se-iam insígnias, fazendo surgir aquilo a que se convencionou finalmente denominar de Heráldica⁸⁴.

George W. Eve (1907, p. 2), um importante *heraldista* inglês do século XIX, considerou que a Heráldica na Europa começou precisamente a ser sistematizada por volta do séc. XI e floresceu até meados do séc. XVI, tornando-se numa arte de uma beleza única. O autor acredita que foram as Cruzadas, por um lado, na sua agregação de tropas de várias nacionalidades, e por outro, o próprio sistema feudal, com os seus inúmeros grupos, a ajudar a entender a necessidade de um sistema regular de Heráldica como meio de distinção de grupos. Na Idade Média as pessoas eram especialmente levadas pelo fervor da guerra e o misticismo da cavalaria conjugado com o simbolismo, tornaram-se preponderantes. Como o autor salienta, cada parte da armadura de um cavaleiro tinha um significado místico, e o seu conhecimento era uma parte importante da educação cavaleiresca. (Eve, 1907, p. 4)

⁸³ Recordamos sobre o verbo *inventar* que a sua etimologia indica que vem do termo do Latim *invenire* que significa encontrar. Portanto, também poderíamos dizer que a heráldica utiliza por apropriação um leque muito amplo de figuras que a história do Homem foi *encontrando* ao longo dos tempos para representar conceitos.

⁸⁴ Carvalho refere: «Heráldica é a ciência que estuda, identifica, descodifica e interpreta os brasões enquanto símbolos de identificação pessoal, familiar e institucional, bem como as suas origens, evolução, regras, transmissão, arte e filosofia» (Carvalho, 1996, p. 14). A heráldica é, portanto, um sistema de regras. Os brasões constituem-se num conjunto de signos que remetem para a simbologia, ordenados segundo um esquema harmónico ideal. A Heráldica também se pode designar por Armaria, Brasão ou Arte do Brasão.

Ao longo do tempo a Heráldica tem vindo a adquirir protagonismo como disciplina e hoje em dia é considerada um importante ramo da História. Langhans (1966) refere-nos que o estudo de um brasão de armas⁸⁵, se por um lado, tem uma primeira vertente identificativa fornecendo dados importantes sobre os indivíduos que o usam, por outro, uma observação atenta dos escudos de armas, bandeiras, sinais e selos de autenticação em documentos, pode proporcionar informações reveladoras sobre os contextos históricos, os ideais, enfim, sobre o conhecimento e o modo de agir do Homem noutras épocas. É aquilo a que Carvalho designou de «factor mental» (Carvalho, 1996, p. 17). Ou seja, é o conhecimento da mentalidade de uma época, seja artística que espiritual. Indagar sobre o formato do brasão, as suas cores, figuras, enfeites, entre outros, significa necessariamente analisar as tendências estéticas e a mentalidade da época que o concebeu. As armas podem ser entendidas como um código social que revela a identidade dos seus utentes:

(...) as armas são, antes de mais, signos; e, como tal, pressupõem a existência de uma consciência que lhes confere algum tipo de valor (...). Assim, o impulso para possuir e usar emblemas heráldicos deve ser procurado no costume de representar as armas em determinados lugares ou objectos, dentro dos grupos sociais em que tais práticas eram correntes e remetiam para determinados significados (...). Tais manifestações são, por sua vez, inseparáveis do seu valor ornamental, que até certo ponto rege e condiciona a sua existência, as suas formas e a sua perpetuação. Por isso, as armas devem ser entendidas como uma realidade dúplice, constituída por uma mensagem e uma manifestação plástica, ambas estabelecedoras de uma transmissão entre quem as ordena ou possui, e quem as contempla. (Seixas, 2011, pp. 31-32)

Voltando mais uma vez à *cruz*, e se tomarmos o exemplo do símbolo da *cruz da ordem militar templária*, veremos que foi utilizada pelos cavaleiros das cruzadas pintada ou cozida nos estandartes e no manto branco, ou preto, com dois propósitos: como emblema (insígnia) identificativo do seu grupo, mas também como símbolo espiritual. A este propósito Frutiger (2007) refere que os monges guerreiros ao deixarem a terra natal para entrarem em territórios de línguas e costumes estrangeiros usavam a «expressão “sob uma única bandeira”» como «necessidade psicológica que os encorajava a lutar e a resistir» (Frutiger, 2007, p. 288). A *cruz*, que como vimos é um símbolo que a Cristandade tomou por apropriação, tornou-se naturalmente neste período de cruzadas um dos mais utilizados, adquirindo as mais diversas formas conforme as necessidades distintivas⁸⁶ ou decorativas. Com o decorrer do tempo das

⁸⁵ Langhans explica-nos a origem do *brasão de armas*, também denominado *escudo das armas*: «Naqueles tempos os combatentes agrupavam-se à volta de uma *insígnia*, que servia para impor, através da vista, ordem e disciplina nas formações em que o principal elo moral de união era a fidelidade a um *chefe* e à sua *insígnia* heráldica. Mais tarde nos finais do século XIV e no decorrer do XV, os grandes festivais desportivos dos torneios e das justas deram alarde ao simbolismo heráldico que encheu de beleza e colorido as fações de coragem e desenvoltura dos cavaleiros, ávidos de fações espetaculares (...). As armas dos combatentes estão nos seus escudos, nas suas cotas e nas suas *gualdrapas* dos seus cavalos de batalha. Dos *elmos*, encimados pelos *timbres das armas* — que é um outro sinal mais decorativo — esvoaçam os *paquifes*, espécie de véu da cor das armas que sai do *virol* ou *rolete* em que assenta o *timbre*. Ao entrarem em campo da liça os cavaleiros eram anunciados pelos arautos — *heraldos* — que os identificavam através dos brasões. Daqui veio a extraordinária importância da prática das *armas brasonadas*, que é como quem diz *declaradas*, pois a palavra *brasão* é o aportuguesamento da palavra germânica *balsen*, verbo que significa tocar instrumentos de sopro, tocar as trompetas para chamar a atenção da assistência» (Langhans, 1966, pp. 7-9).

⁸⁶ As formas da cruz: «A cruz é, na sua essência heráldica, a resultante ou da conjugação de uma *pala* com uma *faixa*, ou da de uma *banda* com uma *barra*. A primeira é a cruz simples de braços iguais. A segunda é a cruz em aspa conhecida também por cruz de Santo André» (Langhans, 1966, p. 141). Assim como outros símbolos, as cruzes, podem ter a mais variadas formas e ornamentação conforme as necessidades identitárias, seja no caso das Ordens militares religiosas que como parte de composições em brasões. Existe uma quantidade muito grande de cruzes heráldicas: cruz simples; cruz grega; cruz potenciada; cruz ancorada; cruz flor-de-lisada; cruz aberta; cruz de linhas estilizadas; cruz de

vestes e das bandeiras identitárias, foi-se passando para outras partes do equipamento dos cavaleiros, tais como o campo do escudo⁸⁷, o elmo, entre outras.

Em Portugal, segundo nos refere Matos (1941, p. 16), os primeiros exemplos que se podem considerar *de armas* são os *sinais rodados* que se encontram num documento oficial de D. Afonso Henriques de 1183⁸⁸ (Fig. 3.2.).

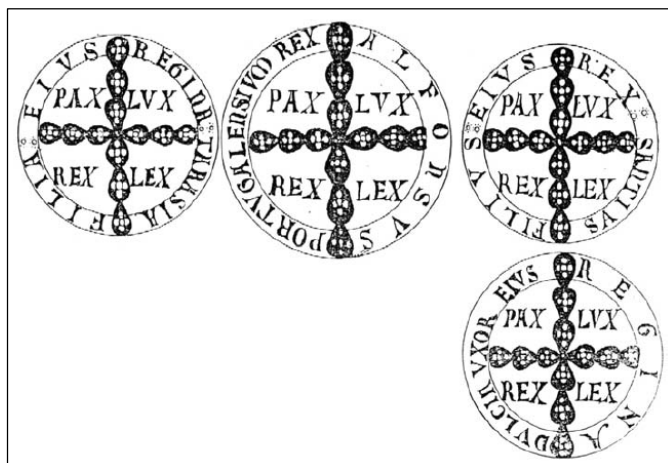


Fig. 12 Quatro sinais de autenticação na *Carta de doação ao mosteiro de Alcobaça (1183)*. Fonte: Gandra (2002, p. 41).

Na Fig. 12 é possível observar quatro *sinais rodados* de autenticação que se encontram numa *Carta de doação ao mosteiro de Alcobaça*, por D. Afonso Henriques em 1183. O sinal rodado maior é o do Rei; do seu lado esquerdo, está o de sua filha mais nova, D. Teresa; do lado direito está o do seu filho, Infante D. Sancho e por baixo deste, o da mulher do Infante, D. Dulce. Podemos efetivamente ver sem qualquer dificuldade, os *escudetes* dispostos em forma de *cruz* carregados cada um de cinco *besantes*. Estes por sua vez, também estão dispostos na forma de uma cruz. Todos estes elementos viriam a incorporar-se no *escudo de armas* do reino de Portugal, e permaneceriam assim até à implantação da República e daí até aos nossos dias. Sabe-se, que mesmo antes da fundação do reino, ainda durante o Condado Portucalense, produziram-se inúmeros documentos oficiais, nos quais foram colocados sinais ou selos de autenticação⁸⁹, que se não eram ainda *heráldica sistematizada*, era os seus primórdios em Portugal.

Santo Antão; cruz Papal; cruz egípcia; cruz de Santo António, cruz gamada; cruz pateada; cruz pátea; entre outras. Das ordens religiosas temos: cruz de Santo Sepulcro (ou cruz de Jerusalém); cruz da Ordem do Templo; cruz da Ordem de Cristo; cruz da Ordem dos Hospitalários (ou cruz de Malta); cruz da Ordem de Avis; cruz da Ordem de Santiago, entre outras.

⁸⁷ O campo do escudo é a parte principal de um brasão de armas, podendo ter várias formas, assim como tinham os escudos dos cavaleiros: clássico ou em ponta, peninsular, circular, oval, quadrado. Carvalho diz-nos: «Foi (...) nos escudos que os símbolos mais se salientaram, que mais conhecidos se tornaram, já que era nessas armas de defesa que a sua configuração se apresentava mais perfeita. Na verdade, esses escudos eram, nesta época, as mais das vezes recobertos com pelo, e o seu nome advém-lhe precisamente desse facto, já que “escudo” vem do latim “scutus”, que, por seu turno, tem o étimo em “skutus”, palavra grega que significa “pele”» (Carvalho, 1996, p. 22).

⁸⁸ Este facto é confirmado também por Carvalho (1996, p. 23).

⁸⁹ O Marquês de Abrantes (1992) acredita que no caso português foram os elementos identitários presentes nos selos penderes que devem ter sido transpostos para o escudo, que tal como o selo é outro elemento de grande valor identificativo.

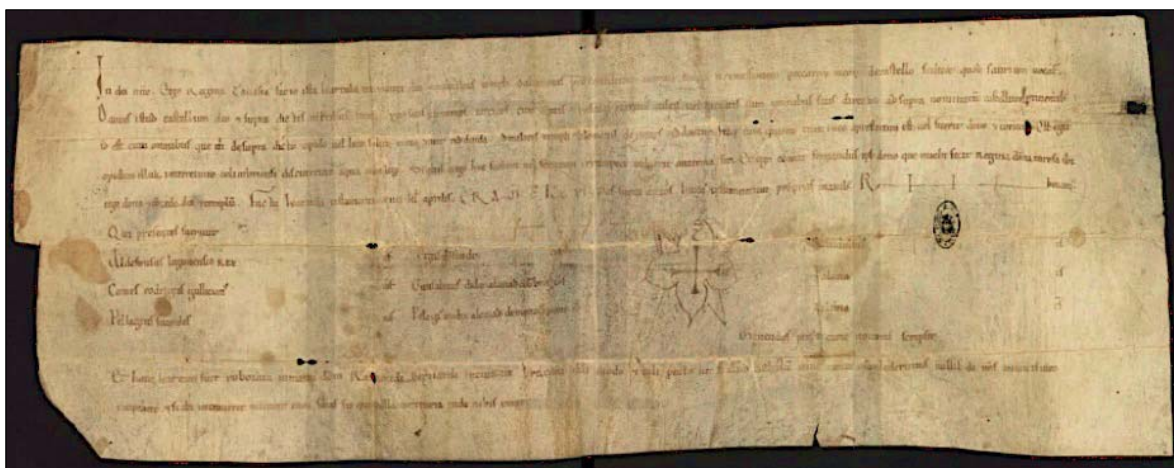


Fig. 13 Em cima, documento régio. Fonte: *Carta de doação de D. Teresa, Rainha de Portugal, do castelo de Soure concedida ao Templo de Salomão, (1128).*

Fig. 14 Ao lado, pormenor ampliado do sinal de autenticação. Fonte: *Carta de doação de D. Teresa, Rainha de Portugal, do castelo de Soure concedida ao Templo de Salomão, (1128).*



Na Fig. 13 podemos ver um documento régio do Condado Portucalense. É uma *Carta de doação* do castelo de Soure concedida por D. Teresa, mãe de D. Afonso Henriques à Ordem dos Templários, em 1128. Na Fig. 14 podemos ver uma ampliação do sinal de autenticação de D. Teresa. Estes sinais eram produzidos pelos notários e a cruz (*signum crucis*), como nos refere Carvalho está presente em muitos destes documentos mais antigos:

(...) os símbolos identificativos régios mais ancestrais que possuímos, apesar de termos consciência de que os selos rodados não são necessariamente brasões —, observamos que já com o conde D. Henrique e com D. Teresa tal cruz surgia. Era uma simples cruz semelhante à que mais tarde passou a ser conhecida como Cruz de Cristo, ostentando os nomes e títulos dos seus detentores: “Henricus”, “Henricus Comes”, “Tarasia Regina”, etc. (Carvalho, 1996, p. 127).

Nas Fig(s). 15 e 16, na página seguinte, podemos ver dois documentos régios de D. Afonso Henriques. São igualmente *Cartas de doação* dos anos de 1129 e 1159. Carvalho refere-nos:

Com Afonso I dá-se uma evolução particularmente curiosa. Assim, na maioria dos seus selos de validação — onde a cruz continua uma constante —, apenas se escreve o nome da nação nascente junto ao selo: “Portugal”. Tal verifica-se logo em 1129, mantendo-se em 1134, 1142, 1144. A tendência é para, progressivamente, se assumirem armas verdadeiramente régias, ostentando o nome do país, ou o nome do monarca enquanto governante desse país, o que se consagra em 1153, quando se

escreve “Alfonsus Rex Portugalensis” nos selos. Outro tanto fazia, no mesmo ano, a rainha, também escrevendo “Regina Mafalda” nos seus selos de validação”. A cruz podia ser emoldurada em rosáceas ou em círculos com bordaduras com motivos ondulados, mas a tendência era já clara: forjavam-se lentamente símbolos régios, identificados, claro, com um esboço de armas nacionais. (Carvalho, 1996, p. 127)

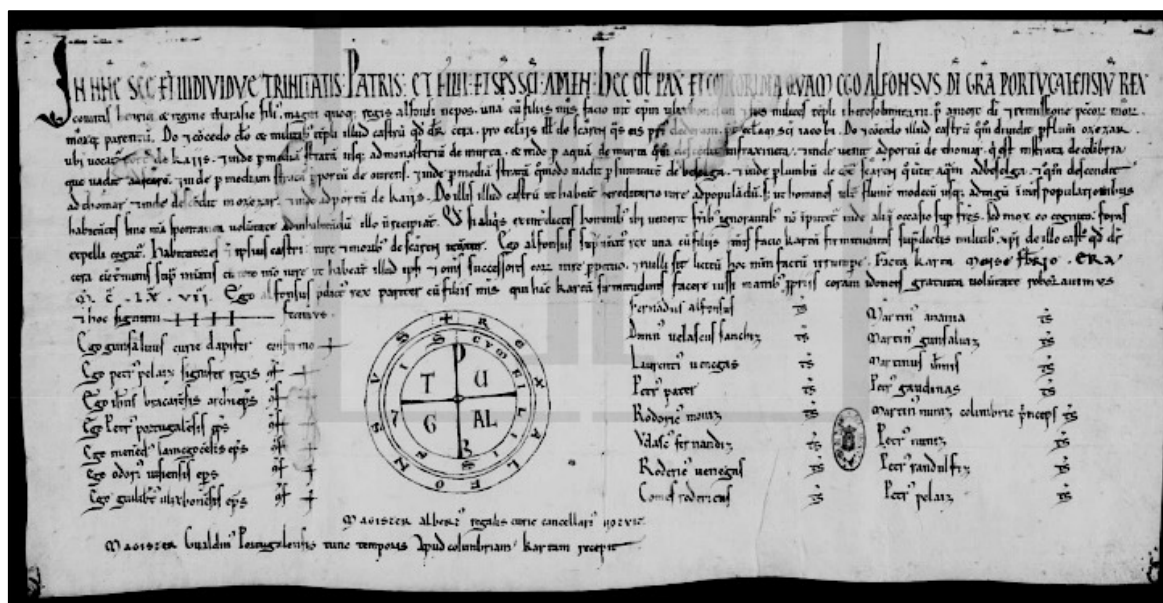
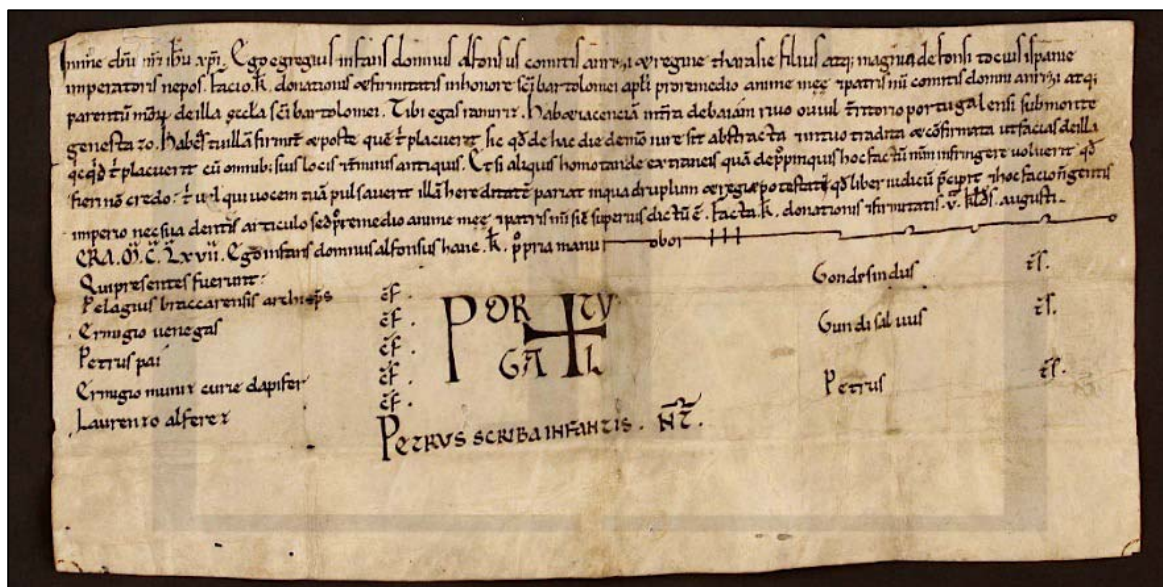


Fig. 15 Em cima, documento régio com sinal de autenticação com a palavra-sinal Portugal. Fonte: *Carta de doação pelo Infante D. Afonso Henriques a Egas Ramires da Igreja de São Bartolomeu de Campelo (1129).*

Fig. 16 Em baixo, documento régio com sinal de autenticação com a palavra-sinal Portugal. Fonte: *Carta de doação feita por D. Afonso Henriques à Ordem do Templo, do Castelo de Cera em Lugar das Igrejas de Santarém, exceptuando a Igreja de Santiago que ficaria pertencendo à mesma Ordem (1159).*

O sinal de autenticação na Fig. 16 é particularmente interessante. Foi elaborado pelo notário Pedro Silva, em nome do chanceler Mestre Alberto. Como podemos observar constitui-se por quatro espaços inter-circulares concêntricos: o 1º círculo maior e exterior contém a legenda com as palavras REX ALFONSUS; o 2º círculo a seguir está vazio e serve de separador; o 3º círculo a seguir contém a legenda com as palavras CUM FILIIS SUI; O círculo mais pequeno contém o sinal usado por D. Afonso Henriques a partir do momento em que assumiu o governo do Condado Portucalense. Este sinal é constituído por uma cruz ladeada pelo nome PORTUGAL.

Verificamos que a *cruz* tem marcado a nação portuguesa como um elemento primordial, seja formal que simbólico desde há séculos. No próximo subcapítulo iremos realizar uma breve contextualização histórica. Este resumo justifica-se no sentido em que ajudará a uma melhor apreensão do significado de alguns símbolos de identidade nacional que veremos impressos nos três jornais ilustrados do século XIX que analisaremos na segunda parte desta dissertação. Vamos enfatizar neste enquadramento histórico precisamente o símbolo da cruz, particularmente nas insígnias da Ordem do Templo e da Ordem de Cristo. Sublinhamos que, particularmente a cruz da Ordem de Cristo, pela sua significação, está muitas vezes em relação dinâmica com outros símbolos de identidade nacional, tais como o Escudo das Armas Portuguesas e a Esfera Armilar, adquirindo um significado da maior importância no contexto português.

3.3.3. O símbolo da Cruz, forma e significado no contexto das Ordens do Templo e de Cristo no passado em Portugal

Purpúreos são os toldos, e as bandeiras
Do rico fio são que o bicho gera;
Nelas estão pintadas as guerreiras
Obras que o forte braço já fizera;
Batalhas têm campais aventureiras,
Desafios cruéis, pintura fera,
Que, tanto que ao Gentio se apresenta,
A tento nela os olhos apacenta.
(Camões, 2003, p. 263)

As ordens monástico-militares como já vimos, têm a sua origem durante o período das Cruzadas e foram um dos elementos que mais caracterizou a Idade Média. Criadas para lutar contra o infiel, personalizavam a conciliação e a renovação dos ideais cristãos: por um lado, o ideal monástico e por outro, o ideal de cavalaria. Os seus membros assumiam uma dupla função de monges e de cavaleiros guerreiros. Como monges, serviam segundo a Regra monástica, viviam em conventos, faziam voto de pobreza, castidade e obediência. Como guerreiros, juravam entregar-se à Guerra Santa contra o inimigo da fé cristã. Estas Ordens formavam exércitos permanentes que ao longo da sua atuação foram adquirindo características mais nacionais conforme a conjuntura política do país no qual atuavam.

A Ordem do Templo⁹⁰ ou *Ordem dos Pobres Cavaleiros de Cristo e do Templo de Salomão* foi criada em 1118 em Jerusalém, com a incumbência de proteger os peregrinos que se deslocavam à Terra Santa⁹¹:

Aos primórdios da Milícia dos Pobres Cavaleiros de Cristo e do Templo de Salomão ou, ainda, da Santíssima Trindade, como também ficou conhecida, se refere Jacques de Vitry (Sermones Vulgares, XXXVII e XXXVIII), que viveu cerca de um século após a criação da Ordem. Segundo ele, um homem já idoso, Hugues de Payen, e um companheiro, de nome Godefroy de Saint-Omer, tendo decidido consagrar-se a Cristo, partiram em 1096 para Constantinopla, onde, alegadamente, terão recebido do Pontífice Teocletes, o 67º sucessor do Apóstolo João, a incumbência de fundar um instituto militar religioso. Vinte anos mais tarde, em 1118, já em Jerusalém, e depois de terem convocado sete outros companheiros reputados pela sua sagesa e valentia, consagrar-se-iam a Deus adoptando a Regra dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, desempenhando as suas funções com hábitos seculares e acumulando as dádivas dos peregrinos generosos. (Gandra, 2014, p. 9)

Em 1128, no Concílio de Troyes foi-lhe atribuída uma Regra particular, cuja redação viria a ser vinculada ao Abade de Claraval, São Bernardo⁹². A Ordem tinha por divisa, *Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini Tuo ad gloriam*, e como uniforme, um manto branco com uma cruz vermelha no peito⁹³. Na Fig. 17 podemos observar o desenho da cruz da Ordem dos Templários em Portugal. Os teóricos que se dedicam ao estudo deste assunto referem que é dado denominar-se à cruz templária portuguesa, cruz Orbicular.

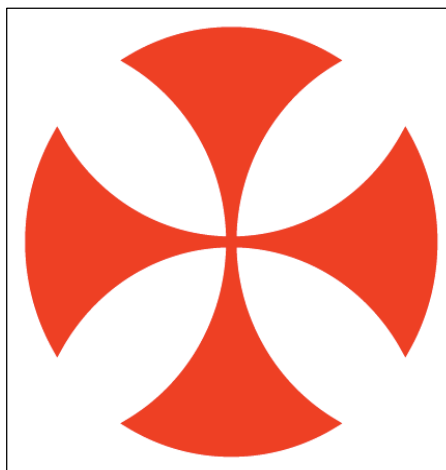


Fig. 17 Cruz da Ordem dos Templários denominada de orbicular tendo por base a construção geométrica da quadratura do círculo. Fonte: Desenho realizado pela autora (2014).

⁹⁰ Como Gandra nos explica: «A designação de templários advir-lhes-ia, justamente, da circunstância de, em reconhecimento pelos serviços prestados, o Rei Balduino II lhes haver cedido umas dependências do seu palácio, situadas no Monte do Templo (Monte *Moriah*, também denominado Har-Habayit pelos judeus), junto à *Cúpula do Rochedo* (...)» (Gandra, 2014, p. 9).

⁹¹ «Três Ordens principais nasceram na Terra Santa: a Ordem de Malta ou do Hospital, a Ordem do Templo que teria trágico fim, e a Ordem do Santo Sepúlcro» (Langhans, 1966, p. 141).

⁹² «É indiscutível o vínculo de S. Bernardo ao surgimento canónico da Ordem do Templo, não obstante saber-se não ter sido ele próprio o redactor da sua Regra primitiva» (Gandra, 1998, p. 2).

⁹³ A divisa significa: *Não a nós, Senhor, não a nós, dai a glória ao Vosso nome*. Há grandes controvérsias à volta da História dos Templários, bem como sobre a cor das vestes e o formato da cruz. Para mais informações sobre este argumento sugerimos, por exemplo, os textos de Paul de Féval (2001), *Os Templários: obra histórica*, ou *A Verdadeira História dos Templários. Esses Grandes Senhores de Mantos Brancos* de Michel Lamy (1996).



Fig. 18 Cruz da Ordem dos Templários no capitel de uma coluna da charola do convento de Cristo, Tomar. Fonte: Fotografia da autora (2014).

Na Fig. 18 podemos observar a Cruz da Ordem dos Templários no capitel de uma coluna da charola do convento de Cristo em Tomar. Para compreender o uso do *signo da cruz* pela Ordem do Templo, é necessário perceber em primeiro lugar de que modo, o ideal de cavalaria se tornou tão intimamente ligado à Igreja. Reside neste encontro e na sua evolução, a explicação do uso do *signo sagrado* como insígnia. Como a Ordem de Cristo é uma continuação da sua antecessora Ordem do Templo, a sua ação na era dos grandes descobrimentos marítimos «foi como uma forma de prolongamento tardio do ideal cavaleiresco da *Demanda de Cruzada*». (Preto, 1996, p. 5)

Este ideal nasceu do encontro e harmonização de duas concepções de vida completamente diferentes e aparentemente inconciliáveis, a cristã e a pagã. Os ideais cristãos exaltavam a compaixão, a humildade e o amor fraterno, entre os homens. A cavalaria exaltava a honra, a lealdade e a coragem. Segundo Jorge Preto (1996), a concepção medieval de cavalaria inscreve-se na natureza da aristocracia militar, que por sua vez, dispunha, assim como a Igreja, de um certo ideal, que correspondia a um determinado tipo de regras de conduta. Contudo, mudanças levaram a que a partir do século XI, a ética cristã procurasse ordenar e guiar a cavalaria através dos seus ideais cristãos, ajudando assim a justificar melhor o seu lugar na sociedade. Juntou-se, por conseguinte, à cavalaria laica, um conceito de *ordem* (conceito e termo que pertencia ao vocabulário religioso). Assim, ao organizar-se a cavalaria em *ordens*, através de uma via iniciática com um código ético submetido a uma disciplina ou regra particular muito semelhante às ordens estritamente religiosas, criava-se uma irmandade de armas

institucionalizada. Irmandade que conciliava os valores do Cristianismo com uma imemorable tradição heroica aristocrática.

Uma vez realizada esta pequena introdução, faremos então a contextualização histórica da presença e evolução das duas cruzes, Ordem do Templo e Ordem de Cristo, no sentido de apreender a sua significação no contexto português.

O Reino de Portugal surge precisamente num contexto de conflitos entre muçulmanos e cristãos, nos quais as Ordens militares, e concretamente a Ordem do Templo, tiveram uma importância determinante⁹⁴, seja na formação, que na sua posterior defesa⁹⁵. O poderio e rápido desenvolvimento da Ordem estão patentes no mapa de possessões templárias em Portugal, no final do século XII, que mostra uma grande quantidade de senhorios distribuídos estrategicamente. D. Afonso Henriques (c. 1109-1185), primeiro rei de Portugal, em algum tipo de circunstâncias não muito claras, se terá inclusive feito confrade da Ordem, como nos refere Gandra:

(...) o Templo começaria a arrecadar bens a um ritmo que não oferece dúvidas quanto à receptividade que aqui encontrara o seu ideário, ao ponto de o próprio Afonso Henriques se haver feito confrade da Milícia, consoante o próprio expressamente declara na confirmação da doação do castelo de Soure à Ordem do Templo (1128) (...). (Gandra, 2014, p. 12)

A partir de 1160, os templários portugueses fixaram-se em Tomar e, em 1162, D. Gualdim Pais (1118-1195) fundou o Convento de Tomar. Isabel de Sousa e Silva (1997, p. 23) aponta o ano de 1308 como o ponto de partida para o processo que viria a conduzir à formação de uma nova Ordem militar em Portugal, a *Ordem de Cavalaria de Jesus Cristo* (ou somente Ordem de Cristo). A autora explica-nos que a perseguição aos templários desencadeada pelo rei de França, Felipe *O Belo*, surtiu o efeito que este pretendia, e o Papa Clemente V, ainda em dezembro do mesmo ano, ordenou a prisão dos templários, levando posteriormente à extinção da Ordem em 1311. Em Portugal, o rei D. Dinis (1261-1325), motivado pela preocupação da saída para fora do reino do enorme património que esta detinha, resolveu tomar várias medidas, entre as quais, a negociação de uma nova Ordem. D. Dinis justificou à Santa Sé (Roma) a necessidade da Ordem de Cristo para defender o reino dos inúmeros e constantes prejuízos causados pelos mouros. A presença muçulmana em Granada e no norte de África, mais concretamente na linha sul da costa algarvia, era uma ameaça permanente ao reino cristão de Portugal. Esta justificação refletia as preocupações da monarquia fiel à fé cristã e enquadrava-se perfeitamente na linha de atuação que vinha sendo desenvolvida pelo Papado, no âmbito do ideal de Cruzada. Em 1318-1319, foi instituída canonicamente a *Ordo Militiae Jesu Christi* (*Ordem da Milícia de Nosso*

⁹⁴ Bernardo Vasconcelos e Sousa refere-nos: «Em Julho de 1212, uma ampla coligação cristã chefiada por Afonso VIII de Castela e integrada pelos exércitos régios castelhanos e aragoneses, pelas ordens religioso-militares, bem como pelas forças de muitos nobres peninsulares e mesmo de alguns oriundos de regiões do Sul da França, além de corpos militares concelhios das regiões de fronteira da Estremadura leonesa, castelhana e portuguesa, alcançou uma importante vitória sobre os muçulmanos na Batalha de Navas de Tolosa, na actual província espanhola de Jaén. Este feito militar de enorme repercussão assinalou o declínio do poder dos Almóadas na Península Ibérica, acabando por contribuir para a sua definitiva desagregação» (Sousa, 2010, p. 54).

⁹⁵ Silva refere-nos a este propósito: «as ordens militares exerceram uma actuação ímpar no contexto Peninsular. e neste caso concreto, em Portugal, onde sabemos terem desenvolvido a sua actividade as ordens de cavalaria do Templo, posteriormente transformada na Ordem de Cristo, do Hospital, de Avis e de Santiago, que na proporção do seu empenho, foram recebendo inúmeros privilégios, isenções e extensas doações territoriais, dando origem a vastos senhorios, que, inteligentemente administrados, representavam de facto potentados político-económico-sociais, tanto a nível interno, com o também a nível externo, muito concretamente no âmbito da Península Ibérica» (Silva, 1997, p. 22).

Senhor Jesus Cristo) que viria daqui em diante, como veremos, a evidenciar um bom entendimento com a Coroa portuguesa. Segundo nos explica Silva (1997, p. 43) a Ordem de Cristo era constituída, por freires que podiam ser cavaleiros e clérigos. É no Hábito dos freires cavaleiros que se encontra a insígnia da cruz. Este era constituído por um *escapulário* com capuz que poderia ser colocado sobre a armadura:

Sobre o escapulário desenhava-se a insígnia da ordem, uma cruz vermelha aberta sobre o branco “...em significação da chaga, que foi aberta no santissimo lado de Christo”, do lado esquerdo do peito, à semelhança do que fora decretado pelo papa Bento XII para a Ordem de Calatrava, em 1337. O branco da cruz recortava-se direito, sem pontas, enquanto que o vermelho rematava em forma de trapézio nas extremidades. (Silva, 1997, p. 66)



Fig. 19 Cruz da Ordem de Cristo no frontispício do livro *Regra & Definições da Ordem do Mestrado de Nosso Senhor Jesus Cristo*. Fonte: (Cristo, Fernandes, ca. 1504).

Na Fig. 19 podemos observar a cruz da Ordem de Cristo no frontispício do livro *Regra & Definições da Ordem do Mestrado de Nosso Senhor Jesus Cristo* publicado por Valentim Fernandes de cerca de 1504.

Realizando agora um salto temporal e passando ao reinado de D. João I (1357-1433), começaremos por evidenciar a mudança de estratégia política que se efetua em 1411, na qual, a Ordem de Cristo «viria a participar de forma directa, numa atitude de complementaridade instituída» (Silva, 2002, p. 61). Esta estratégia consistia, como veremos, num ideário imbuído de um espírito de cruzada renascido⁹⁶.

A conquista de Ceuta, em 28 de julho de 1415, marca o reacender deste espírito. Lembramos, que a cruzada era uma ideologia e o indivíduo era o seu cruzado. Silva (2002, p. 62) refere-nos que a conquista de Ceuta representava em termos políticos o reviver da *guerra justa*, e o papa aceitava e oficializava o avanço sobre Marrocos. Neste

⁹⁶ Recordamos que os historiadores consideram que as Cruzadas terminaram no final do século XIII.

sentido, a autora esclarece-nos que a monarquia portuguesa soube orientar a favor dos seus interesses políticos uma tradição nacional de que a Ordem de Cristo foi a sua maior expressão. Em 1416, D. João I confiaria a defesa e o provimento de Ceuta ao seu filho, Infante D. Henrique (1394-1460), que havia participado, assim como os seus irmãos⁹⁷ na guerra de Ceuta. E em 1420, este, viria a ser nomeado, a pedido de seu pai, administrador da *Milícia dos Cavaleiros de Jesus Cristo*, ficando garantida assim a articulação conjugada entre a Ordem de Cristo e a Monarquia portuguesa, na guerra contra os muçulmanos e na expansão da Fé católica:

É exactamente este um dos momentos mais determinantes para a história da Ordem. Hoje como ontem...esta milícia, pensada e criada pela monarquia — como uma instituição nacional, só podia participar do grande objectivo da dinastia de Avis, assumindo-se como uma instituição fortalecedora e complementar, e porque não tentacular, da política régia. (Silva, 2002, p. 65)

Com uma estratégia dual, regida por um sentimento de Fé e evangelização, por um lado, e por outro, um sonho de expansão do Império, D. Henrique empenhava-se no processo dos descobrimentos. É preciso salientar que segundo a autora, este conceito fazia parte de um projeto que passava pela afirmação da monarquia, que se desejava «sólida, prestigiada e legitimada» (Silva, 2002, p. 62), perante os estados europeus e da Cristandade (ou melhor dito, do Papado). Este projeto consistia em três fatores principais que têm como pilar a família real:

(...) pelo exemplo e modelo de serem uma família unida, culta e santa; pelas boas relações com a Europa cristã, promovidas por uma política de casamentos levada a cabo nas cortes europeias; pelo viver do espírito cruzadista, lutando contra o Infiel. (Silva, 2002, p. 62)

Era preciso esmagar o inimigo da crença que possuía as fabulosas terras marroquinas que o Infante, ele próprio, possivelmente tinha visto da sua estada em Ceuta⁹⁸. Com este intuito e sabendo ele também da existência de um imenso reino cristão na África Oriental, de um tal Preste João, resolveu procura-lo e pedir-lhe ajuda. Começou a mandar os seus barcos e os seus homens ao seu encontro. Uma tarefa árdua e intransponível, porque segundo nos refere a autora, Preste João era já ao tempo uma figura semilendária. Contudo, D. Henrique escudado dos seus cavaleiros de Cristo e dispondo das rendas da abastada Ordem, foi conseguindo pôr em prática tal arrojada *empresa*. Em 1418, deu-se a redescoberta da ilha de Porto Santo, depois a Madeira, ilhas Canárias, Açores, até que Gil Eanes⁹⁹ dobrou o

⁹⁷ Irmãos do Infante D. Henrique: D. Duarte, D. Pedro, D. Afonso, e D. Fernando.

⁹⁸ Há também investigadores, como António José Saraiva (2010, pp. 18-19) que apontam para um interesse mais focalizado no comércio e no rendimento. O Infante D. Henrique, que tinha participado na conquista de Ceuta, terá tido conhecimento das possibilidades de lucro das rotas comerciais trans-Saharianas. Eram rotas de escravos e de comércio de ouro, que existiam há séculos. Ligavam a África Ocidental ao Mediterrâneo atravessando o deserto do Saara e eram controladas por muçulmanos hostis ao norte de África. O Infante D. Henrique propôs-se saber até onde se estendiam os territórios muçulmanos, na esperança de conseguir negociar diretamente por mar, e também sondar se seria possível chegar às Índias, que era a origem do lucrativo comércio das especiarias.

⁹⁹ Gil Eanes nasceu em Lagos, era navegador da Casa do Infante e dobrou o Cabo do Bojador em 1434. Recordamos que em 1994, Gil, viria a ser o nome da mascote oficial da *Expo 98*, sob tema *Os Oceanos um Património para o Futuro*. A sugestão do nome coube a um aluno de 10 anos da Escola de Barrancos (José Luís Coelho), que se terá sentido inspirado pelo exemplo do *grande herói navegador*. Neste caso do ponto de vista semiótico, a palavra Gil, funciona como um *símbolo e indício*.

temeroso Cabo do Bojador, que por muitos anos fora a causa do fracasso da navegação henriquina.

A luta armada contra o infiel era debatida com fervor na sociedade portuguesa da época constituindo-se em duas fações (Marrocos e Granada). O Infante D. Henrique assumia a posição por Marrocos em vez de Granada. Esta posição, por variadas razões, que não cabe aqui desenvolver, acabaria por ser a escolhida, e o objetivo foi o ataque à cidade marroquina de Tanger, que como sabemos se revelaria uma catástrofe¹⁰⁰.

Depois da morte do rei D. Duarte em 1438, ocorreram profundas alterações na sociedade portuguesa que viriam a refletir-se numa mudança de estratégia política. Contudo, em 1449, na batalha de alfarrobeira, o então regente do reino, D. Pedro, viria a morrer e com ele as principais linhas orientadoras de uma política de governo centralizadora que ele preconizava. A seguir, com D. Afonso V (1432-1481), inicia-se um novo projeto, verificando-se outra vez uma política ideológica reveladora de elementos de continuidade que derivavam do reinado de D. João I. Ou seja, regressava-se ao ideal de Cruzada e a Marrocos. Como Silva (2002, p. 72) sublinha, estas intensões, de continuar a guerra em Marrocos, mantinham-se também com o patrocínio do papado, que as viabilizava com a atribuição de várias benesses. Entretanto, a conquista de Constantinopla em 1453 pelos Turcos, provocaria um afirmar-se mais concreto do ideal de Cruzada:

E Portugal, beneficiando desta conjuntura de bom entendimento com a Santa Sé, que já desde 1419 apoiava a actuação nacional em Marrocos, que se justificava pela guerra ao Infiel e consequente evangelização vê ser-lhe outorgada a bula Romanus Pontifex, em Janeiro de 1455. Por este documento pontifício, Nicolau V confirmava as doações feitas por D. Afonso V ao Infante D. Henrique — o temporal — e à Ordem de Cristo — o espiritual —, reconhecendo aos monarcas portugueses, e a D. Henrique, o direito de conquista e ocupação de todas as terras, portos, ilhas e mares de África, conquistadas e a conquistar, desde os cabos Bojador e Não até à Guiné, e toda a costa meridional até ao extremo, com a respectiva jurisdição temporal e espiritual. (Silva, 2002, p. 77)

Como a autora salienta este é um marco importante, pois a partir daqui, passa a existir uma aliança mais concreta entre os ideais da Cruz e da Coroa portuguesa. Isto significa que os reis de Portugal nos reinados posteriores¹⁰¹ insistiram no facto de que «na conquista do oriente, se unissem os dois poderes, o espiritual e o temporal, e que um não pudesse nunca ser exercido sem o outro» (Silva, 2002, p. 77). Portanto, e como nos explica a autora (2002, p. 98) ao longo do século XIV, a sujeição da Ordem foi-se consolidando cada vez mais segundo os interesses do rei, que se evidenciavam no funcionamento institucional, no envolvimento na *Guerra Santa* em África e no Oriente, e finalmente na direção espiritual dos novos territórios descobertos e colonizados.

¹⁰⁰ Além da derrota, e para não se entregar a cidade de Ceuta, D. Fernando, o *Infante Santo*, irmão de D. Henrique, ficaria cativo em África e viria a morrer em junho de 1443.

¹⁰¹ A contextualização sobre a Ordem de Cristo que se apresenta neste resumo inscreve-se essencialmente nos reinados de D. Dinis, o *Lavrador* (1279-1325), que converteu a Ordem do Templo em Ordem de Cristo, depois na Dinastia de Avis, ou Dinastia Joanina, a segunda a reinar, que é composta pelo rei D. João I, *Mestre de Avis ou o da Boa Memória* (1385-1433), rei D. Duarte, o *Eloquente* (1433-1438) rei D. Afonso V, o *Africano* (1438-1481), rei D. João II, o *Príncipe Perfeito* (1481-1495), e por fim rei D. Manuel I, o *Venturoso* (1495-1521). Grande parte do significado da Cruz da Ordem de Cristo, da Esfera Armilar, e do Escudo das Armas Portuguesas, reside na compreensão histórica destes reinados nas suas variadas vertentes, políticas e ideias conceptuais. Este resumo tenta enfatizar algumas delas, aquelas que consideramos essenciais, principalmente à compreensão da cruz da Ordem de Cristo.

Silva (2002) refere-nos que tanto D. João II (1455-1495) como D. Manuel I (1469-1521) eram governadores da Ordem e este último após a aclamação em 27 de outubro de 1495 ascende a primeiro rei Grão-Mestre da Ordem de Cristo. Este facto permitia-lhe igualmente dispor dos seus abastados rendimentos eclesiásticos, podendo fazer com eles o que entendesse, como por exemplo, beneficiar certas faixas da sociedade, e acima de tudo: «(...) podia (...) assumir com maior legitimidade a liderança de um projecto que tinha já séculos de existência e que passava pela conquista de Jerusalém e pelo reviver do ideal cruzadístico» (Silva, 2002, p. 99). A estratégia de D. Manuel I mantinha-se claramente em linha com os mesmos ideais perseguidos pelo Infante D. Henrique, e a Ordem de Cristo era a estrutura monástico-militar institucionalizada mais sólida para dar continuidade e florescimento tardio a esta ideologia: «D. Manuel enquanto rei — apesar da ambivalência dos seus cargos (...) não deixa de ter traços comuns à dos seus antecessores — a continuidade — na medida em que partilha de um projecto sonhado pelo fundador da dinastia de Avis» (Silva, 2002, p. 100).

Em 1497, partia a armada de Vasco da Gama para a descoberta do caminho marítimo para a Índia de acordo com a decisão que já havia sido tomada por D. João II, como a autora salienta:

Em Maio de 1498, chegava a Calecute. Era o concretizar de um processo que tinha vindo a ser preparado paulatinamente, em termos de viabilização político diplomática, que se enquadrava na globalidade das ambições portuguesas a nível político, económico e sócio-religioso. O monarca, à semelhança dos seus antecessores, acrescentaria ao título de rei o de Senhor da Conquista, Navegação, Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia denominação de grande amplitude que se inseria dentro dos parâmetros já enunciados por D. João II, enquanto associados à ideia de Império. (Silva, 2002, p. 100-101)

Em virtude da descoberta do caminho marítimo para a Índia, e dentro do contexto da luta armada contra os Turcos, mais concretamente em relação às determinações entre Portugal e a Santa Sé, a ideia pensada outrora pelo Infante D. Henrique de afirmar uma sólida aliança com o Preste João da Etiópia, adquire agora «uma outra dimensão, na medida em que poderia apoiar Portugal na luta contra o Turco no mar Roxo» (Silva, 2002, p. 101). É também neste sentido, que deve ser interpretada a fundação do mosteiro de Santa Maria de Belém, no Restelo em reconhecimento a Deus pelo êxito alcançado.

Finalmente existe ainda na questão do Preste João, um misticismo associado, que deve ser convenientemente salientado. Como nos explica Silva, através dos seus estudos constatou que as preocupações de D. Manuel estavam mais orientadas no sentido de estabelecer uma forte aliança com o «império mítico abexim do Preste João das Índias» (Silva, 2002, p. 105) do que propriamente nos resultados da cristianização, isto significa que:

O misticismo — ou melhor, a interpretação bíblica a ele inerente — que sempre envolveu este reino cristão na outra parte do mundo, acabaria por reverter a favor de quem, o buscando, o encontrasse. O carácter messiânico que o envolvia não podia deixar de se reflectir no escolhido, justificando essa prioridade manuelina, ao mesmo tempo que, a nível do poder temporal — territorial — a presença nacional se fazia sentir nos mesmos moldes que em África, embora enfrentando maiores dificuldades.

Assim sendo, e dentro da perspectiva e da crença que se parece ter generalizado no início do século XVI, de que D. Manuel havia sido o eleito para recuperar Jerusalém ao poder Infiel, no final do ano de 1513, o monarca decidiu enviar a Roma (onde chegariam a 12 de Março do ano seguinte) uma embaixada. Tristão da Cunha, para além da obediência que devia prestar ao papa Leão X, tinha também a missão de transmitir de viva voz ao pontífice as proezas praticadas pelos portugueses e presenteá-lo com alguns raros exemplares. As ofertas enviadas ao papa, huma capa, manto, almatargas e frontal de brocado de peso, todo borlado, e guarnecido de perlas e pedraria de muito preço (...) jóias de grande valor e hum Elephante e huma Onça de caça com um cavalo Persio, ilustravam de forma inequívoca o poder alcançado por D. Manuel, Senhor da Conquista, Navegação, Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia. (Silva, 2002, pp. 105-106)

Finalmente enfatizaremos que é no conteúdo dos despachos de Leão X, que se verifica mais uma vez, a ideia de Cruzada que agora era concedida a D. Manuel, rei de Portugal, e à Ordem de Cristo, na qual, D. Manuel era o Grão-Mestre:

A recuperação da Cruzada pela monarquia portuguesa nestas primeiras décadas de quinhentos, integrando a luta contra o Infiel, tanto em Marrocos como no Oriente, fora certamente influenciada pelos valores espirituais e ideológicos veiculados pela Ordem de Cristo, e conferiu, sem dúvida, à ideologia manuelina o cariz messiânico que a caracterizou. (Silva, 2002, p. 107)

Dissemos que este texto seria uma breve contextualização histórica, portanto não nos poderemos alongar mais. Ficou muito por dizer, contudo, acreditamos que as principais conotações que se deverão fazer ao observar o símbolo da cruz da Ordem de Cristo devem ter em atenção o misticismo que os nossos antepassados lhe atribuíam.

No subcapítulo da semiótica que também tratou o modelo analítico de semiologia de Barthes (2007, 2015), foi referido que para a realização da conotação, geralmente arbitrária e específica de cada cultura, é necessário compreender o elemento convencional. Neste caso, são os conceitos que estavam subjacentes a estes símbolos durante os reinados da dinastia de Avis. Contudo, sublinhamos que estas ideias também não nasceram nestes reinados, já vinham do passado. E também não ficaram por aqui. Aliás, como vimos, o símbolo da cruz transporta conotações seculares. Por outro lado, convém salientar que para uma interpretação mais aprofundada deve-se relacionar o símbolo da cruz da Ordem de Cristo com o Escudo das Armas Portuguesas correspondente a estes reinados e com a Esfera Armilar. Símbolo que D. Manuel I tomou para seu emblema pessoal. Recordamos que os símbolos crescem, pois vão buscar o seu significado ao desenvolvimento de outros signos, especialmente dos ícones (por exemplo a Esfera Armilar).

Os símbolos revelam os aspetos mais profundos da realidade e possuem um fundo análogo e outro mais abstrato. Por outro lado, têm a capacidade de ultrapassar os limites de quem os cria, pertencendo à sociedade e à cultura. Os símbolos são imagens perenes, seculares, que vão sobrevivendo em todas as sociedades ao longo da História do Homem. Funcionam em sistema e fazem parte do complexo enredo dos mitos, das lendas, das fábulas e dos romances. Finalmente, podemos dizer que os símbolos constituem-se em acessos, ou portas de entrada a um mundo de significações infinitamente vasto. A cruz da Ordem de Cristo neste contexto pode ser considerada

uma chave de dá acesso à História da Cultura Portuguesa e muito particularmente à História dos Descobrimentos Portugueses bem como aos conceitos que lhe estão inerentes. A cruz da Ordem de Cristo é, por conseguinte, um dos símbolos primordiais da Identidade Nacional Portuguesa, conceito que veremos no próximo capítulo.

As imagens que apresentaremos a seguir mostram a incorporação deste signo, bem como dos outros dois relacionados (Esfera Armilar e Escudo das Armas Portuguesas) em diversos suportes de representação nacional.

Na Fig. 21 podemos ver uma fotografia tirada no interior da Charola do Convento de Cristo em Tomar. Na Fig. 20 ampliámos um pormenor para que se possa observar bem o símbolo da cruz da Ordem de Cristo.



Fig. 20 Na imagem em cima, pormenor ampliado da Cruz da Ordem de Cristo.



Fig. 21 Na imagem ao lado, vista geral da Charola do Convento de Cristo em Tomar. Fonte: Fotografias da autora (Out. 2014).



Fig. 22 Em cima, vista das pinturas que se encontram no teto nas quais é visível a trilogia heráldica, cruz da Ordem de Cristo, Esfera Armilar e Escudo das Armas Portuguesas.



Fig. 23 Ao lado, Escudo das Armas Portuguesas à época de D. Manuel I. Fonte: Fotografias da autora (Out. 2014).

As diversas decorações pictóricas da Charola do Convento de Cristo são do tempo do rei D. Manuel I e integram inúmeros símbolos, entre os quais são visíveis os três símbolos heráldicos, cruz da Ordem de Cristo, Esfera Armilar e Escudo das Armas Portuguesas como podemos observar nas Fig.(s) 22 e 23.



Fig. 24 Em cima, pormenor ampliado do anjo que segura a insígnia da Ordem de Cristo. Fonte: (Livro 4 da Estremadura, 1509-1514).



Fig. 25 Ao lado, *Folio iluminado «Dom Manvel»*. Fonte: (Livro 4 da Estremadura, 1509-1514).

A Fig. 25 mostra o *Folio iluminado «Dom Manvel»* do Livro Estremadura da Leitura Nova de 1509-1514, e a Fig. 24 mostra um pormenor ampliado da mesma imagem. O folio em pergaminho, escrito em letra capitular gótica (em português e latim) contém o registo da carta de D. Manuel I, na qual este diz ter mandado fazer os livros que vieram a ser designados por Leitura Nova. Podemos observar a mesma trilogia simbólica: na Fig. 25, em cima, podemos ver o escudo das armas portuguesas segurado por dois anjos tenentes entre duas esferas armilares. Em baixo e no pormenor ampliado (Fig. 24) podemos observar uma imagem de um anjo que segura a insígnia da Ordem de Cristo. Vê-se perfeitamente por detrás do anjo o Convento de Cristo em Tomar.

A heráldica também se estendeu à cartografia nacional, onde se podem ver estandartes, bandeiras, flâmulas, rosas-dos-ventos, motivos naturalistas reais ou fantásticos e a dita trilogia cruz da Ordem de Cristo, Esfera Armilar e Escudo das Quinas:

Na produção de mapas dos séculos XVI e XVII, os domínios ultramarinos do rei de Portugal vinham assinalados com símbolos cuja base era constituída pela trilogia das armas reais acompanhadas da cruz da Ordem de Cristo e da esfera armilar, ainda que os iluminadores desses documentos tendessem a produzir grandes variações, sobretudo na representação das armas reais. A presença da trilogia simbólica manuelina explicava-se facilmente nas produções cartográficas do respectivo reinado e

no seguinte (neste caso, pela circunstância de D. João III ter adoptado como empresa a mesma esfera); nos seguintes, tratou-se talvez de uma referência à antiguidade e ocasião do achamento dessas terras. Tenha-se em atenção, todavia, que era também comum a representação de outro símbolo para o Brasil: um cruzeiro ou cruz latina, cor de madeira. Observa-se nela um símbolo falante, alusivo ao nome de Santa Cruz ou Vera Cruz, com que se se crismou a terra descoberta pela frota de Pedro Álvares Cabral. (Seixas, 2011, p. 394)

Recordamos que o modelo da *cruz milagrosa* era utilizado por toda a Península Ibérica desde há séculos, e como Metelo de Seixas sublinha, por vezes também se associava a uma árvore (referente ao relicário que continha um pedaço da vera Cruz). Este símbolo cruz + árvore (símbolo e ícone) foi,

(...) transposto para os símbolos identificativos de monarquias, de ordens religiosas e militares, de famílias. Assim, a figuração da árvore-cruz como primeira insígnia do Brasil remetia para um arquétipo não só português, como peninsular, e inscrevia o novo território dentro da lógica e da simbólica da expansão operada sob o signo do ecumenismo cristão, de que a monarquia se assumia como instrumento privilegiado a nível mundial. (Seixas, 2011, p. 398)



Fig. 26 Estandartes com a cruz da Ordem de Cristo e com os cinco besantes na *Carta atlântica* de Pedro Reinel. Fonte: (Reinel, ca. 1504).

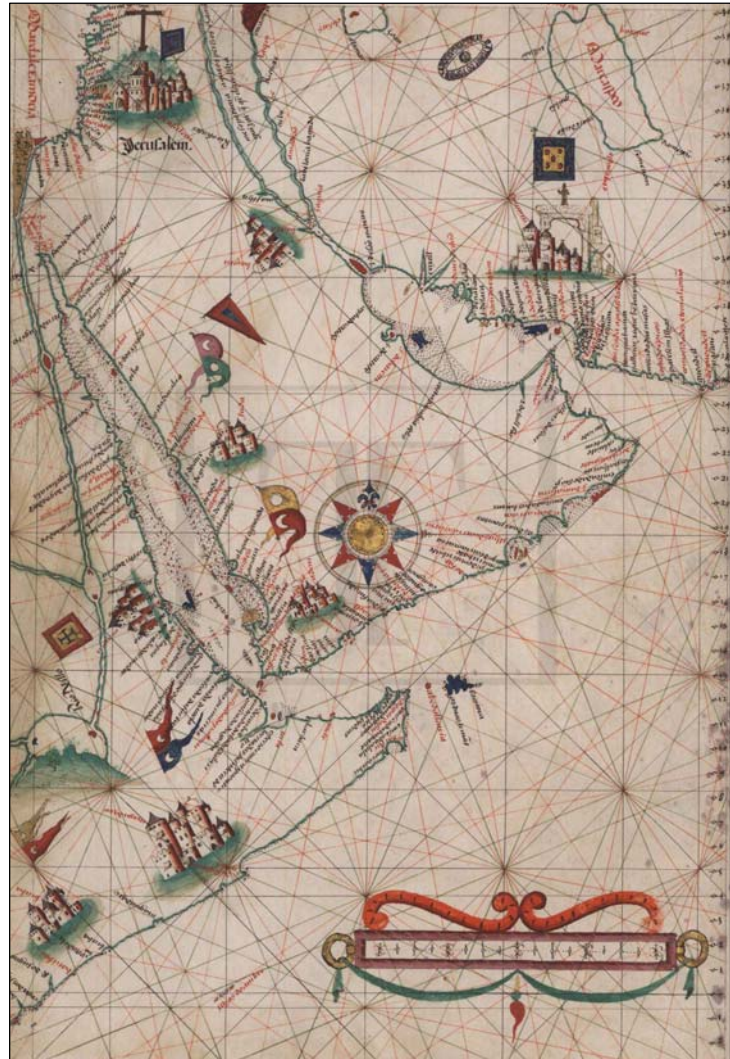
A Fig. 26 mostra a *Carta atlântica* de Pedro Reinel (ca. 1504). Pedro Reinel foi o primeiro cartógrafo português de quem se conhece produção cartográfica. A sua carta atlântica representa a costa ocidental do continente africano, e mostra as viagens de exploração levadas a efeito por Fernão Gomes (ca. 1474) e por Diogo Cão na sua primeira viagem em 1482-1484. Salientamos os estandartes com a cruz da Ordem de Cristo, e os estandartes com os 5 *besantes* de prata dispostos como se encontram nas quinas do escudo das armas portuguesas e a rosa-dos-ventos com uma representação

da flor-de-lis. Este último símbolo tem especial importância no contexto da Ordem de Avis, que tal como a de Cristo era nacional.



Fig. 27 Em cima, pormenor ampliado da cidade de Jerusalém. Fonte: (Lisboa, 1560).

Fig. 28 Ao lado, *Carta da África Oriental, do Equador ao Cabo da Boa Esperança*. Fonte: (Lisboa, 1560).



Nas Fig(s). 27 e 28 podemos observar a *Carta da África Oriental, do Equador ao Cabo da Boa Esperança* do *Livro de Marinharia, de João de Lisboa* e o pormenor ampliado da cidade de Jerusalém. Salientamos particularmente os seguintes *signos*: estandartes com os 5 *besantes* dispostos em forma de (X) exatamente como se encontram no escudo das armas portuguesas e os estandartes com a cruz da Ordem de Cristo. O livro foi produzido em 1560 e é composto por vários documentos, entre os quais, o breve tratado de Marinharia que inclui o «Tratado da agulha de marear achado por João de Lisboa no ano de 1514»; tabelas quadrienais de declinação do Sol; um «Atlas Geográfico Universal»; tábuas quadrienais da distância polar Norte do Sol; Roteiros desde a Europa até ao Extremo Oriente; e inúmeros mapas pejados de estandartes com os símbolos primordiais da Identidade Nacional Portuguesa da altura.



Fig. 29 Rosa-dos-ventos com uma flor-de-lis e a esfera armilar sobreposta.
Fonte: (Lisboa, 1560).

A Fig. 29 é uma Rosa-dos-ventos que pertence ao mesmo conjunto de Cartas marítimas. Salientamos a flor-de-lis e a esfera armilar sobreposta. Nas viagens dos Descobrimentos Portugueses os brasões com os símbolos foram levados sobre as velas e bandeiras, cunhados em moedas, gravados em documentos, estampados em tecidos, entre outros, e difundidos através dos guerreiros e das gentes que seguiam a bordo das naus. Há medida que se *descobriam* novas terras os portugueses colocavam a Cruz de Cristo, sinal da espiritualidade (e identidade), como marco de um *Portugal* que gradualmente se estendia pelo mundo. Na Fig. 30 podemos observar uma imagem do *Livro de Lisuarte de Abreu*, na qual vemos a cruz da Ordem de Cristo pintada nas velas das naus portuguesas que partiam para a Índia.



Fig. 30 Cruz da Ordem de Cristo pintada nas velas das naus portuguesas no *Livro de Lisuarte de Abreu*. Fonte: (Abreu e Brito, 1992).

Muitos estudiosos julgaram que o infante D. Henrique teria começado desde o início a levar nos seus barcos, bandeiras com a cruz vermelha da Ordem de Cristo à proa ou à ré, para autenticar como de costume a posse do seu senhorio. Também alguns artistas a pintaram nos seus códices e mapas, levando-nos a supor tal facto. Segundo nos revela Vieira Guimarães (1935) não existe documento algum a atestar que as caravelas portuguesas, ou outro qualquer navio, do tempo do Infante D. Henrique levasse a cruz da Ordem de Cristo pintada em velas ou bandeiras. É verdade que geralmente as armas eram colocadas em todos os pertences dos senhores feudais, nos palácios, nos arreios dos cavalos, e se os senhores tivessem navios, obviamente também seria lógico colocar nas velas e bandeiras. Segundo o autor citado foi este uso generalizado em toda a Europa, que levou a que inicialmente se pensasse que as caravelas portuguesas tivessem começado desde o início a levar as armas da Ordem de Cristo pintadas nas velas e nas bandeiras. Mas isso não aconteceu nos primeiros oitenta anos dos Descobrimentos.

O Infante D. Henrique esteve à frente da Ordem cerca de 43 anos, que foram importantes pelos estudos náuticos pioneiros e pelas descobertas no continente africano. Quando morreu, já fazia parte de Portugal, Porto Santo, Madeira, Açores, Cabo Verde, e Costa da Guiné até Casamansa. Esta herança viria a ser enriquecida nos anos subsequentes. D. Manuel I, que como vimos era Grão-Mestre da Ordem de Cristo, soube continuar o projeto que herdava dos seus antecessores e é neste reinado que se atinge o apogeu dos Descobrimentos Portugueses. Segundo Vieira Guimarães (1935), é também precisamente durante este reinado que se começou a usar as armas da Ordem de Cristo nas velas e nas bandeiras dos navios, contudo não foi logo no início, pois tal como nos anos anteriores, as naus saíam de Portugal, incógnitas, como convinha. Saraiva (2010) pressupõe que tenha existido uma política de segredo «relativamente aos progressos e âmbito das navegações, com o fim de reservar à exploração exclusiva de Portugal as rotas comerciais abertas até à Guiné pelos navegantes e mercadores da primeira metade de Quatrocentos» (Saraiva, 2010, p. 17). Foi no tempo do Almirante Vasco da Gama, quando foi necessário lutar contra o Samorim, que D. Manuel entregou uma bandeira com as armas da sua Ordem: «Assim, no Montemor alentejano, recebe, em despedimento, o grande Gama e, em solenidade adequada ao acto, entrega-lhe uma bandeira de seda com a cruz da sua Ordem, sôbre a qual, pondo as mãos, jurou defendê-la até à sua morte» (Guimarães, 1935, p. 12-13). Ainda assim, não foi logo após este acontecimento que se pintariam as cruzes de Cristo nas velas dos navios da Armada de Vasco da Gama em direção à Índia. Como nos refere o autor citado, foi precisamente devido aos acontecimentos na Índia, que os portugueses se aperceberam que não poderiam negociar com os rajás, senão adotando atitudes de guerra. Isso é facilmente apreendido através de todos os escritos da época. Então, segundo o autor, estas circunstâncias levaram a que se cozesse uma Grande Cruz da Ordem de Cristo nas velas brancas nos treze navios de Pedro Álvares Cabral, para irem armados e visualmente distinguidos para o combate com o Samorim. Desta forma rompeu-se o segredo mais bem guardado dos portugueses. Foi, portanto, a esquadra de Pedro Álvares Cabral, a primeira a sair de Portugal com as suas velas brancas identificadas com a Grande Cruz da Ordem de Cristo, como nos refere claramente Gaspar Correia, nas suas *Lendas da Índia*, citado por Guimarães (1935, p. 16).

Também no contexto da moeda portuguesa, a cruz, quer como parte da composição, quer isoladamente, constitui a característica principal e mais constante desde há muitos séculos. Raul da Costa Couvreur (1943) refere-nos que é vulgar encontra-la, pelo seu especial valor simbólico, em moedas até ao reinado de D. Fernando I (1367-1383) nas suas mais variadas formas: imprecisa, com desenho gótico, inspirada na cruz dos Templários (senão ela própria). O autor aventa a hipótese de que a sua vulgarização em moedas de todos os reinados da dinastia afonsina seja devido à importância que a Ordem do Templo teve na Fundação do Reino de Portugal, e depois na conquista de novos territórios e sua defesa. Como já mostrámos anteriormente o seu emblema na Península Ibérica era uma cruz Orbicular vermelha. Mas também podemos encontrar outras cruzes de outras Ordens Militares portuguesas, tais como por exemplo a Ordem de Avis. É, contudo, mais uma vez a cruz da Ordem de Cristo, com as características formais tal como a conhecemos, que se generalizou a partir da sua primeira aplicação na moeda durante o reinado de D. Manuel I.

A cruz da Ordem de Cristo, o Escudo das Armas de Portugal, bem como a Esfera Armilar, foram transportados como símbolos identificativos de uma nação que se expandia. Hoje em dia ainda fazem parte do imaginário coletivo português e dos povos da lusofonia os mais variados objetos, desde padrões de descobertas erigidos nas praias e vilas, pedras de armas em fortalezas ou cidades, estatuetas, joias, louça, moedas, entre outros, que incorporam os três principais símbolos da Identidade Nacional Portuguesa.

3.4. Síntese do capítulo

Iniciámos o capítulo partindo da afirmação de Cassirer que define o Homem como um *animal simbólico* imerso num universo, do qual fazem parte: a linguagem, os mitos, os símbolos, a arte, a religião. Este património criado pelo ser humano constitui-se uma complexa teia de experiências, com as quais ele se envolveu e não consegue ver ou conhecer nada sem ser através deste meio artificial. Quando uma pessoa fala, escreve, ou desenha, adota uma linguagem para se fazer entender que está repleta de sinais, imagens e símbolos. Percebemos que os símbolos implicam sempre algo que vai além do seu significado mais óbvio e imediato podendo aflorar espontaneamente na mente do indivíduo.

Abordámos a ideia de símbolo mediante várias conceções dos mais diversos campos de análise (iconologia, psicologia, história geral, história das religiões, antropologia, filosofia, semiótica, arte e design), que nos levaram a refletir sobre algumas questões pertinentes: a primeira é que o símbolo deve ser entendido como uma simplificação (ou uma estilização formal) de uma imagem simbólica sem perda do seu conteúdo simbólico; a segunda é que a síntese torna-o intuitivo abrindo possibilidades de conceção ilimitadas; a terceira prende-se com a ambiguidade que o conceito de símbolo transporta tornando-se muito difícil de delimitar.

Percebemos que o processo de simbolização intervém a múltiplos níveis da experiência humana. Neste sentido o capítulo da semiótica ajudou-nos a compreender melhor estes conceitos. A semiótica estuda todas as variedades possíveis de signos, dentro da sua complexa organização que é a mensagem. Neste sentido o *signo*,

entendido agora como uma imagem convencional, é o elemento principal, que entra tanto no processo de comunicação, como no processo de significação. Analisámos as teorias de Saussure e a linguística, que são os fundamentos da semiologia, e estudámos a semiótica de Peirce. Vimos concretamente dentro da sua teoria a distinção entre *ícones*, *indícios* e *símbolos*, dando inúmeros exemplos. Um *símbolo* é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei ou convenção. Um *ícone* é um signo que estabelece uma relação de semelhança com o objeto que representa. Um *indício* é um signo que estabelece uma relação física entre dois objetos e precisamente indica a sua ligação.

No contexto das possibilidades de significação abordamos a denotação (descrição literal), a conotação (interpretação segundo as emoções), e o mito (histórias, por meio das quais, as culturas explicam ou apreendem algum aspeto da realidade ou da natureza). Também analisámos conceitos como a metáfora que é um veículo que produz sentidos figurados por meio de comparações implícitas entre dois objetos. A metáfora na linguagem é uma palavra que substitui uma outra numa relação de semelhança que resulta da imaginação ou da subjetividade, portanto age com os traços semânticos comuns entre as duas ideias. Já a metonímia funciona numa relação de proximidade, portanto é a substituição de uma imagem por outra com ligações lógicas ou de contiguidade. Finalizámos com um exemplo concreto de análise semiótica de uma imagem publicitaria: o anúncio da marca italiana «Panzani», interpretado por Barthes, que se revelou um conceito poderoso de «italianidade».

Finalmente terminámos o capítulo com explicações de como as imagens simbólicas se transformam em símbolos, dando alguns exemplos de símbolos e ícones da comunidade bem como as suas significações. Enfatizámos particularmente a cultura portuguesa, mais concretamente três símbolos de grande poder de significação no contexto português, a cruz da Ordem de Cristo, a Esfera Armilar e o Escudo das Armas de Portugal. Realizámos um breve enquadramento histórico que nos permitiu apreender melhor o seu significado ao tempo das gerações passadas, nomeadamente no contexto simbólico da dinastia de Avis. Percebemos que as principais conotações que se deverão fazer ao observar por exemplo o símbolo da cruz da Ordem de Cristo devem ter em atenção o misticismo que os nossos antepassados lhe atribuíam. Terminámos com um conjunto de imagens comentadas, nas quais é possível observar os três símbolos relacionados. São imagens de iluminuras de crónicas, documentos régios com selos de autenticação, brasões de armas, mapas do mundo ao tempo dos Descobrimentos e ilustrações das caravelas com a cruz da Ordem de Cristo pintada nas velas.

A trilogia heráldica, cruz da Ordem de Cristo, Escudo das Armas de Portugal e Esfera Armilar, tornaram-se símbolos identificativos de uma nação que se expandia. Hoje, fazem parte do imaginário coletivo português e dos povos da lusofonia muitos objetos que incorporam estes três principais símbolos da Identidade Nacional Portuguesa.

Referências Bibliográficas

- Abrantes, M. (1992). *Introdução ao estudo da heráldica*. Lisboa: Biblioteca Breve. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação. Vol. 127.
- Abreu, L., Brito, J. S. (1992). *Livro de Lisuarte de Abreu* [ed. lit.]. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Barthes, R. (2007). *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix.
- Barthes, R. (2015). *Barthes. O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70. ISBN 978-972-44-1575-8.
- Bonfantini, M. A. (2008). *Breve corso di semiótica*. Nápoles, Itália: Edizioni Scientifiche Italiane. ISBN 978-88-495-0004-2.
- Camões, L. (2003). *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora. ISBN 972-0-30160-0.
- Campbell, J. (1991). *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena.
- Campbell, J. (2003). *Tu és isso. Transformando a Metáfora Religiosa*. São Paulo: Madras Editora. ISBN 85-7374-756-0.
- Carta de doação de D. Teresa, Rainha de Portugal, do castelo de Soure concedida ao Templo de Salomão*. (1128). [Imagem digital]. Arquivo Nacional Torre do Tombo (PT/TT/OCCT/A/005/0001/00001). Disponível em: <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4251189>
- Carta de doação feita por D. Afonso Henriques à Ordem do Templo, do Castelo de Cera em Lugar das Igrejas de Santarém, exceptuando a Igreja de Santiago que ficaria pertencendo à mesma Ordem*. (1159). [Imagem digital]. Arquivo Nacional Torre do Tombo (PT/TT/GAV/7/3/8). Disponível em: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4633752>
- Carta de doação pelo Infante D. Afonso Henriques a Egas Ramires da Igreja de São Bartolomeu de Campelo*. (1129). [Imagem digital]. Arquivo Nacional Torre do Tombo (PT/TT/MSAA/1/2). Disponível em: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=1457660>
- Carvalho, S. L. (1996). *Iniciação à heráldica portuguesa*. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Cassirer, E. (1968). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982). *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema. ISBN 972-695-215-8.
- Couvreur, R. C. (1943). *A cruz na moeda portuguesa e em particular a da ordem de Cristo*. Lisboa: Impr. Lucas.
- Cristo, O., Fernandes, V. (ca. 1504). *Regra & Diffinções [Sic] Da Ordem Do Mestrado De Nosso Senhor Ih[E] SuXpo*. Lisboa: Valentim Fernandes. Disponível em: <http://purl.pt/15153>
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. (2008-2013). Disponível em: <http://www.priberam.pt/>
- Dorfles, G. (1998). *O Devir das Artes*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Eco, U. (2004). *O Signo*. Barcarena, Portugal: Editorial Presença. ISBN 972-23-1297-9.

- Eliade, M. (1979). *Imagens e símbolos*. Lisboa: Editora Arcádia.
- Eve, G. W. (1907). *Heraldry as art an account of its development and practice chiefly in England*. London: B.T. Batsford, 94 High Holborn.
- Féval, P. (2001). *Os Templários: obra histórica* (M. Pinheiro Chagas, trad.). Lisboa: Hugin. ISBN 972-794-039-0.
- Fiske, J. (1984). *Introducción al estudio de la comunicación*. Bogotá, Colombia: Editorial Norma.
- Frutiger, A. (2007). *Sinais e Símbolos Desenho, Projeto e Significado*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Gandra, M. J. (1998). *Regra primitiva da ordem do templo*. Disponível em: http://www.cesdies.net/ordem-do-templo-de-portugal/fsp/regratemplo_1.pdf
- Gandra, M. J. (2002). *A Cristofania de Ourique Mito e Profecia*. Lisboa: Fundação Lusíada. ISBN 9789729450389.
- Gandra, M. J. (2014). *O Projecto Templário e o Evangelho Português*. Rio de Janeiro: Instituto Mukharajj Brazilian & Centro Ernesto Soares de Iconografia e Simbólica—Cesdies.
- Gombrich, E. H. (1986). *Imágenes Simbólicas*. Madrid: Alianza Forma. ISBN 84-206-7034-0.
- Guénon, R. (1975). *Simboli della Scienza sacra*. Milão: Adelphi Edizioni S.P.A.
- Guimarães, V. (1935). *A cruz da ordem de Cristo nos navios dos descobrimentos portugueses*. Lisboa: Oficinas Fernandes.
- Joly, M. (2007). *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70. ISBN 978-972-44-1389-1.
- Jung, C. G. (2011). *L'uomo e i suoi simboli*. Milão: Tea — Tascabili degli Editori Associati S.p.A. ISBN 978-88-502-0552-3.
- Lamy, M. (1996). *A verdadeira história dos templários. Esses grandes senhores de mantos brancos*. Lisboa: Editorial Notícias. ISBN 9789724610023.
- Langhans, F. P. A. (1956). *Manual de Heráldica Corporativa*. Lisboa: Teorema.
- Langhans, F. P. A. (1966). *Heráldica: Ciência de Temas Vivos*. Lisboa: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho.
- Lima, J. P. A. (1998). *Armas de Portugal. Origem, Evolução, Significado*. Lisboa: Edições Inapa. ISBN 972-8387-33-4.
- Lisboa, J. (1560). *Livro de Marinharia*. [Imagem digital]. Arquivo Nacional Torre do Tombo (PT/TT/CRT/166). Disponível em: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4162625>
- Livro 4 da Estremadura*. (1509-1514). [Imagem digital]. Arquivo Nacional Torre do Tombo (PT/TT/LN/0020). Disponível em: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4223211>
- Matos, A. (1941). *Manual de heráldica portuguesa*. Porto: Fernando Machado.
- Noble, I. & Bestley, R. (2016). *Comunicare con le immagini. Metodi e linguaggi per il graphic design*. Bolonha: Zanichelli editore S.p.A. ISBN 978-88-08-19247-9.

- Peirce, C. S. (2005). *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Preto, J. (1996). *As Insignias Cruciformes das Ordens de Cavalaria*. Vila Nova de Famalicão, Portugal: Sep. Conferências (1989-1993), Ordem Equestre do Santo Sepulcro de Jerusalém.
- Sousa, B. V. (2010). I Parte Idade Média (Séculos XI-XV) Capítulo I Do Condado Portucalense À Monarquia Portuguesa (Séculos XI-XII). In R. Ramos, B. V. Sousa & N. G. Monteiro (Eds.), *História de Portugal* (pp. 17-47). Lisboa: A Esfera dos Livros. ISBN 978-989-626-139-9.
- Saraiva, A. J. (2010). *História da cultura em Portugal. Vol. III. As navegações e as origens da mentalidade científica*. Lisboa: Gradiva. ISBN 978-989-626-139-1.
- Seixas, M. M. (2011). *Heráldica, representação do poder e memória da nação o armorial autárquico de Inácio de Vilhena Barbosa*. Lisboa: Coleção TESES, Universidade Lusíada Editora.
- Silva, I. L. M. S. (1997). *A Ordem de Cristo no mestrado de D. Lopo Dias de Sousa (1373?-1417)*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Silva, I. L. M. S. (2002). *A Ordem de Cristo (1417-1521)*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

4.º CAPÍTULO

Ideia de Nação, Estado, Identidade Nacional e Nacionalismo

Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une, constituent cette âme, ce principe spirituel. L'une est dans le passé, l'autre dans le présent. L'une est la possession en commun d'un riche legs de souvenirs; l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis. L'homme, messieurs, ne s'improvise pas. La nation, comme l'individu, est l'aboutissant d'un long passe d'efforts, de sacrifices et de dévouements. Le culte des ancêtres est de tous le plus légitime; les ancêtres nous ont faits ce que nous sommes. Un passe héroïque, des grands hommes, de la gloire (j'entends de la véritable), voilà le capital social sur lequel on assied une idée nationale. Avoir des gloires communes dans le passe, une volonté commune dans le présent; avoir fait de grandes choses ensemble, vouloir en faire encore, voilà la condition essentielle pour être un peuple. On aime en proportion des sacrifices qu'on a consentis, des maux qu'on a soufferts. On aime la maison qu'on a bâtie et qu'on transmet. Le chant spartiate: "Nous sommes ce que vous fûtes; nous serons ce que vous êtes" est dans sa simplicité l'hymne abrégé de toute patrie.¹⁰²

(Renan, 1882, pp. 26-27)

¹⁰²TLA: «Uma nação é uma alma, um princípio espiritual. Duas coisas que, verdadeiramente são uma só, constituem essa alma ou princípio espiritual. Uma delas está no passado, a outra no presente. Uma é a posse em comum de um rico legado de memórias; a outra é o consentimento real, o desejo de viver em conjunto, a vontade de continuar a promover o legado indivisível que se recebeu. O homem, meus senhores, não pode ser improvisado. A nação, assim como o indivíduo é o centro de um longo conjunto de esforços, sacrifícios e devoção. O culto aos antepassados é o mais legítimo; os nossos antepassados fizeram de nós aquilo que somos. Um passado heroico, grandes homens, glória (quero dizer, aquela verdadeira), são o capital social, sobre o qual se baseia uma ideia nacional. Ter glórias comuns do passado, uma vontade comum no presente; ter feito grandes coisas em conjunto, querer fazê-las ainda, é a condição essencial para se ser um povo. Nós amamos na proporção dos sacrifícios que fizemos, os males que sofremos. Nós amamos a casa que se construiu e que transmitiremos. A canção de Esparta diz: "Nós somos o que vocês eram; nós seremos o que vocês são" este é basicamente o hino de qualquer país» (Renan 1882, pp. 26-27).

4.0. Nota introdutória

Ao longo destes anos são inúmeros os teóricos das várias áreas do conhecimento (História, Sociologia, Antropologia, Ciências Políticas, Economia, Psicologia, Filosofia, entre outras) que têm escrito sobre conceitos relacionados com a ideia de nação, estado, nacionalismo, identidade nacional, identidade cultural, entre outros. As duas questões principais que os vários teóricos do nacionalismo têm problematizado são: o que é uma nação? E quanto surgiu a nação?

A resposta a estas questões parece justificar-se devido ao facto de a nação ser fundamental para a sustentação de uma comunidade, mas também necessária à identificação individual dos seus membros. A identidade nacional assume-se como um pilar central da identificação individual dos membros da comunidade, na medida em que não inclui apenas noções de identificação e diferença entre nações, mas também envolve noções que ajudam no complexo processo de identificação do próprio indivíduo. Como nos refere Hall (2006) o núcleo interior do sujeito não é autónomo, mas formado numa relação interativa com os *outros* membros da comunidade. A sociedade medeia esse processo de identificação, através do conjunto de valores, símbolos e sentidos, ou seja, através da cultura. Se por um lado, os cidadãos se projetam a si próprios nesse mundo cultural ou nas identidades culturais, também interiorizam os seus significados e valores. Hall (2006) sugere que a identidade individual «é formada na interação entre o eu e a sociedade» (p. 11).

Este conceito parece-nos muito importante pois significa que a nossa identidade individual é um compromisso entre *nós* e a própria identidade da nação. Perceber o conceito de nação e a sua origem torna-se, portanto, o nosso ponto de partida. O significado de *nação* é amplo e impreciso colocando-nos imensas dificuldades na clarificação do seu conceito. Por outro lado, percebemos que a discussão teórica tornou-se de tal ordem polémica que alguns pensadores sustentam o aparecimento de nações só depois do advento da modernidade, e outros acreditam na possibilidade de nações desde a antiguidade. Para a compreensão total do argumento seria necessário fazer um vasto estudo que abrangesse toda a problemática envolvida, o que não se torna possível neste trabalho. Julgamos que o fundamental para o nosso estudo é dar uma ideia objetiva, ainda que respeitando alguma diversidade de interpretações. A abordagem que aqui faremos será limitada a três visões diferentes, mas em nosso entender de algum modo complementares.

Anthony D. Smith (1997) e Lars E. Cederman (2000) são dois importantes teóricos do nacionalismo que mapearam as diferentes teorias de modo a proporcionar uma visão abrangente e orgânica sobre a temática. Da complexa divisão de pensamentos é possível distinguir algumas correntes. Nós destacaremos aquelas que considerámos principais:

- Na primeira corrente incluem-se os autores que defendem que a nação sempre terá existido sob variadas formas — abordagem *primordialista*;
- Na segunda, aqueles que sustentam que a nação é um fenómeno moderno e muito diferente das outras formações sociais anteriores — abordagem *modernista*;
- Na terceira, aqueles que, como por exemplo o próprio Anthony D. Smith, afirmam que a nação é uma forma de organização coletiva baseada numa continuidade histórica — abordagem *etno-simbólica*. Esta visão apresenta-se de certa forma como intermédia entre as outras duas abordagens. Se por um lado

nega a viabilidade das visões totalmente *primordialistas*, também não se identifica totalmente com as visões *modernistas*, apesar de conter alguns dos seus conceitos principais.

As nossas pesquisas levam-nos a crer que esta última visão parece ser aquela que faz mais sentido no contexto português. Desenvolveremos nos próximos subcapítulos somente os conceitos principais da visão *modernista* e da visão *etno-simbólica* e procuraremos contextualizar o caso português.

4.1. A nação como uma construção da modernidade

Para os teóricos da visão *modernista* as nações emergiram como consequência de vários processos associados à modernidade. Os teóricos enfatizam a natureza essencialmente política das nações e o papel ativo que os cidadãos da nação e as elites políticas tiveram na sua construção. Esta abordagem assenta numa conceção de nação construída socialmente, sendo a nação uma criação cultural voltada para as massas e acima de tudo um resultado mais ou menos calculado de forças políticas, económicas e sociais que se produziram durante o processo de modernização e industrialização.

O ponto de partida da abordagem *modernista* é a transformação da sociedade tradicional em sociedade moderna. Este momento é também caracterizado como o período de aparecimento de movimentos nacionalistas, durante o qual aconteceram na sociedade várias mudanças, tanto no plano cultural e ideológico como no plano económico e político:

- **No plano cultural e ideológico** identificam-se como motores de mudança o período da Reforma e o período do Renascimento, caracterizados pela revolução científica e o Iluminismo.
- **No plano económico** salientam-se o alargamento do comércio a nível mundial e depois a consequente industrialização.
- **No plano político** evidenciam-se o aparecimento do Estado moderno caracterizado pela centralização, fronteiras bem delimitadas e uma burocracia.

Para os *modernistas* foi esta conjuntura que permitiu o desenvolvimento do nacionalismo. Movimento que para eles era impensável em sociedades anteriores não industriais. Os modernistas sustentam que o nacionalismo que caracteriza as nações modernas só foi possível num quadro culturalmente homogéneo, com uma sustentação basilar forte, um Estado bem delimitado, e uma estrutura de ensino e educação únicas. Vejamos alguns conceitos mais precisos nas palavras dos principais teóricos desta abordagem.

Ernest Gellner (1925-1995) é provavelmente o mais importante defensor da ideia de nação como uma construção da modernidade. Na sua teoria sobre a formação das nações, começa por sublinhar três aspetos fulcrais para a possibilidade de conceção de uma nação. O primeiro é existir a adesão voluntária a um grupo. Isto significa que para que exista uma nação é absolutamente necessário que os indivíduos se reconheçam como pertencentes ao mesmo grupo. O segundo é a existência de uma mesma cultura: «Two men are of the same nation if and only if they share the same

culture, where culture in turn means a system of ideas and signs and associations and ways of behaving and communicating»¹⁰³ (Gellner, 1983, p. 7).

O terceiro é a existência obrigatória de uma unidade política:

Two men are of the same nation if and only if they *recognize* each other as belonging to the same nation. In other words, *nations maketh man*; nations are the artefacts of men's convictions and loyalties and solidarities. A mere category of persons (say, occupants of a given territory, or speakers of a given language, for example) becomes a nation if and when the members of the category firmly recognize certain mutual rights and duties to each other in virtue of their shared membership of it. It is their recognition of each other as fellows of this kind which turns them into a nation, and not the other shared attributes, whatever they might be, which separate that category from non-members.¹⁰⁴ (Gellner, 1983, p. 7)

Segundo Gellner (1983, pp. 19-29), esta conjuntura só foi possível com a transformação das sociedades tradicionais em sociedades modernas. Ou seja, só depois do aparecimento de uma sociedade industrial, cujas consequências (explosão demográfica, urbanização acelerada, migração laboral, penetração de numa economia mundial e política) provocariam uma mudança completa da ordem social anterior. Essa mudança levaria também a uma nova divisão do trabalho. Gellner enfatiza muito este ponto, pois para ele foi esta nova divisão de trabalho que conduziu ao aparecimento de um novo tipo de pessoas, suficientemente móveis do ponto de vista social e substituíveis umas pelas outras. Para que esta nova conjuntura do trabalho pudesse ser bem-sucedida tornou-se fundamental uma mesma instrução de base e uma mesma cultura¹⁰⁵. Portanto, a par de um governo responsável e representativo, eleições livres, independência do poder judicial, liberdade de expressão, etc., o direito à educação, para o autor, forma uma parcela notória do principal conjunto de valores modernos.

Uma sociedade moderna tem de basear-se numa tecnologia poderosa e numa expectativa de crescimento sustentada que exija, por um lado uma divisão móvel do trabalho, por outro uma comunicação contínua e precisa entre os indivíduos que à

¹⁰³TLA: «Duas pessoas são da mesma nação se, e somente se, compartilharem a mesma cultura. A cultura, por sua vez, significa um sistema de ideias, signos, associações e formas de comportamento e comunicação» (Gellner, 1983, p. 7).

¹⁰⁴TLA: «Duas pessoas são da mesma nação se, e somente se, se *reconhecerem* como pertencentes à mesma nação. Por outras palavras, *as nações fazem os homens*; as nações são os constructos das convicções, fidelidades e solidariedades entre os homens. Uma simples categoria de indivíduos (por exemplo, os habitantes de um determinado território ou os falantes de uma determinada linguagem) só se tornam uma nação quando os membros dessa categoria se reconhecem mutuamente e firmemente com toda a certeza, dentro de um sistema de direitos e deveres em virtude da sua qualidade de membros. É o reconhecimento do outro enquanto companheiro que os converte numa nação e os separa dos não-membros dessa categoria, e não qualquer um dos outros atributos comuns, sejam eles quais forem» (Gellner, 1983, p. 7).

¹⁰⁵ Gellner (1983, pp. 19-29) explica-nos que as sociedades tradicionais na *era agrária* tinham uma determinada ordem social. O Clero era a classe alfabetizada e especializada. O Latim era a sua escrita permanente e padronizada. Até certo ponto esta sociedade conseguiu alguma centralização da cultura e do conhecimento. Contudo, este Latim, utilizado pelo clero, era muito diferente das línguas vernáculas usadas pela maioria da população. O que acentuava o abismo entre as classes, favorecendo os interesses dos privilegiados e dos detentores do poder. Com o advento da modernidade as sociedades tradicionais sofreram uma transformação tal, que a cultura generalizou-se deixando a alfabetização de ser uma especialização. Gellner teoriza sobre o porquê de a sociedade moderna exigir uma alfabetização generalizada. O aparecimento da sociedade industrial e o seu constante crescimento passaram a exigir uma elevada produtividade. Esta mudança contínua e acelerada teve consequências importantes na divisão do trabalho. Tais como: os trabalhadores não poderem ocupar as mesmas funções por toda a vida, e por outro lado, estas também não poderem ser hereditárias como o eram na sociedade anterior. Isto implica uma *mobilidade*, e a sua consequência mais imediata é o *igualitarismo*. Ou seja, numa sociedade em plena aceleração do progresso não pode existir imobilidade pois levaria a tensões insuportáveis dentro da sociedade. A ideia desta nova organização social é oferecer, uma ilusão de mobilidade permanente. A aparência de mobilidade dos trabalhadores para cima e para baixo nas funções é fundamental para o progresso. Mas esta mobilidade leva à exigência de uma instrução genérica e de uma cultura comum. Ambas fundamentais para responder a uma demanda geral de homogeneidade e de estandardização.

partida não se conhecem. Isto só se pode efetuar se a comunicação for transmitida num mesmo idioma e com um grau de alfabetização e competência técnica padronizado.

Neste enquadramento a **ideia de nação representa uma construção cognitiva para ligar entre si contextos sociais que à partida se apresentam muito diferenciados**. A nação neste sentido torna-se absolutamente necessária para o desenvolvimento e sustentação deste processo de homogeneização social. A nova divisão do trabalho e a instrução básica generalizada representaram os veículos primários através dos quais esta operação de homogeneização cultural pôde tomar forma e força. De tal ordem que os indivíduos com o tempo foram aceitando que as suas pertenças culturais, étnicas e religiosas, fossem progressivamente postas à margem em prol de uma cidadania comum.

Nesta conjuntura, o Estado é para Gellner (1983, pp. 15-18) fundamental. É a unidade política, ou seja, é aquele conjunto de instituições, nas quais agentes especializados na conservação e manutenção da sociedade, tais como a polícia, os tribunais, entre outros, estão separados do resto da vida social para formar o Estado. Portanto, uma das ideias primordiais por detrás deste conceito relaciona-se com a segurança, outra com a ordem e a organização. As sociedades da era industrial são excessivamente grandes e para terem um nível social elevado têm que estar muito bem organizadas, dependendo de uma cooperação extremamente complexa. Daí que tenha que existir uma certa fiscalização central.

Para finalizar e resumindo: no conceito de nação de Gellner, é o Estado que constrói as nações e foi somente na era da industrialização que essa realidade se tornou inevitável.

Benedict Anderson (1936-2015) também tem uma visão *modernista*, embora com particularidades diferentes de Gellner. Vê a nação como uma comunidade imaginada. Na sua teoria dá especial ênfase aos sistemas culturais que são fundamentais para alcançar uma consciência nacional e construir uma ideia de nação. Tanto a nacionalidade como o nacionalismo são produtos culturais específicos e a sua criação resultou de um cruzamento complexo de diferentes forças históricas. Para o autor a ideia de nação é algo que se tem de imaginar através de um processo de abstração tal que permita conceber vínculos entre os seus membros, ainda que estes não se conheçam. Neste sentido é o estilo com que as nações se imaginam que vai determinar a sua qualidade e distinção. Portanto para o autor uma nação é:

(...) it is an imagined political community — and imagined as both inherently limited and sovereign. It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion.¹⁰⁶ (Anderson, 1991, p. 6)

A nação para Anderson imagina-se «limitada», porque mesmo a maior das nações possui fronteiras finitas, para além das quais existem outras nações. A nação imagina-se «soberana» porque o conceito nasceu na época do Iluminismo, sendo o Estado Soberano o garante da liberdade. A nação imagina-se como uma «comunidade»,

¹⁰⁶TLA: «(...) uma comunidade política imaginada — e imaginada quer como inerentemente limitada, quer como soberana. É *imaginada* pois aqueles que a compõem nunca conhecerão a maioria dos seus membros, nunca os encontrarão pessoalmente e nunca ouvirão falar deles, no entanto, na mente de cada um vive a imagem da sua comunhão» (Anderson, 1991, p. 6).

porque apesar da desigualdade e da exploração, a nação é concebida com um companheirismo profundo entre todos os que a partilham. Conceito que tem um poder tão grande que leva as pessoas a morrer por essas criações imaginárias limitadas (Anderson, 1991, pp. 6-7).

O autor refere que esta capacidade de imaginar a nação como ela é hoje em dia também só foi possível a partir duma Europa do século XVIII, que assistia a três grandes transformações culturais.

- A primeira relaciona-se com o declínio do pensamento religioso como forma de explicar o mundo: as pessoas na era medieval acreditavam que somente através da língua sagrada escrita (Latim clássico) se podia ter acesso à verdade ontológica. Esse Latim, embora não sendo uma língua morta estava muito distante da maioria da população, portanto, o discurso divino transmitia-se através de uma miríade de símbolos que os grandes letrados iniciados (clero) transmitiam ao povo. O facto de estes serem bilingues (latim e línguas vernáculas) permitia-lhes realizar de forma privilegiada a mediação entre a palavra divina (o céu) e o comum dos mortais (a terra). Ora, para além do poder assombroso que tinham sobre as populações, também era através deles que se tornava possível a imaginação de uma *certa* comunidade. Apesar de toda a magnitude e poderio das grandes comunidades imaginadas religiosamente, a sua coesão foi começando a diminuir após o final da Idade Média devido a grandes mudanças¹⁰⁷ (Anderson, 1991, pp. 12-19).
- A segunda transformação cultural relaciona-se com o declínio dos estados dinásticos. Na Idade Média as pessoas acreditavam numa só forma natural de organização da sociedade e nem a contestavam. Ou seja, a sociedade organizava-se à volta de centros elevados, cujo ápice eram os monarcas, que eram pessoas distintas por se acreditar serem de descendência divina. Por outro lado, estes estados também tinham fronteiras porosas e indistintas, o que fazia com que as soberanias se dissipassem impercetivelmente umas dentro das outras. Após o final da Idade Média os estados dinásticos foram perdendo gradualmente o seu poder (Anderson, 1991, pp. 19-22).
- Finalmente a terceira transformação tem a ver com uma mudança da concepção da noção de *tempo*. Na era medieval existia um conceito de vida e de tempo que nos é totalmente alheio hoje em dia. Segundo o autor, este conceito de tempo, relaciona-se com uma interpretação diferente que o Homem medieval tinha da simultaneidade. Com o aparecimento do romance e do jornal, através da imprensa, surge uma capacidade de representação do conceito de simultaneidade temporal completamente nova. Em confronto às formas de representação da Idade Média, a grande novidade que esta nova forma de *representar* uma história trouxe para a sociedade moderna, é que todas as ações são desempenhadas ao mesmo tempo. *Tempo*, que passa a ser medido pelo

¹⁰⁷ Entre elas, o efeito produzido pelas explorações do mundo não-europeu que provocou uma alteração do conhecimento humano, principalmente na Europa. Outra foi o desgaste gradual do próprio Latim clássico. Anderson salienta a este respeito que um dos eventos mais cruciais foi o impacto da Reforma. Em 1517 Martinho Lutero afixou as suas teses na porta da capela de Wittenberg. A sua tradução da Bíblia para o alemão e posterior difusão causou um grande impacto na Igreja e nas diversas comunidades do ocidente. A aliança entre protestantismo e o rápido desenvolvimento da imprensa com a difusão das línguas vernáculas criou grandes públicos de novos leitores. Gradualmente esta conjuntura levou à decadência da «comunidade imaginada da cristandade» (Anderson, 1991, pp. 12-19).

relógio de pulso. Por outro lado, os atores também não têm que estar diretamente relacionados uns com os outros para que a história faça sentido (Anderson, 1991, pp. 22-36).

Segundo o autor esta foi uma grande inovação, *poder-se imaginar um certo mundo evocado por um narrador nas mentes dos leitores*:

The idea of a sociological organism moving calendrically through homogeneous, empty time is a precise analogue of the idea of the nation, which also is conceived as a solid community moving steadily down (or up) history. An American will never meet, or even know the names of more than a handful of his 240,000-odd fellow-Americans. He has no idea of what they are up to at anyone time. But he has complete confidence in their steady, anonymous, simultaneous activity.¹⁰⁸ (Anderson, 1991, p. 26)

Neste sentido o autor considera que o desenvolvimento do «print capitalism» (Anderson, 1991, p. 28), ou seja, da imprensa, foi um dos fatores mais relevantes para a consciencialização da nação por parte de uma população mais alargada. Para Anderson, foi a convergência entre capitalismo e tecnologia da imprensa, aliada à difusão da diversidade de línguas vernáculas, que criou a possibilidade de uma nova forma de «comunidade imaginada». Esta, por sua vez, preparou o cenário para a construção da nação moderna.

Para terminar convém ainda referir que os *modernistas* marcam a Revolução Francesa como sendo o fenómeno que mais repercussões tiveram para o conceito de nação. Esta Revolução é encarada como uma rutura, e neste sentido qualquer forma de coletividade cultural precedente torna-se inadmissível à ideia moderna da nação. O Estado, que durante a Idade Média passa por um longo período de transformação torna-se depois desta nova conceção, a base sólida e constante para o surgimento e funcionamento do nacionalismo. Para os teóricos da abordagem *modernista* o objetivo do nacionalismo é criar a ilusão (através de certas linguagens e eventos), de que a nação é uma comunidade de indivíduos histórica e estável, dando assim a sensação de ter sempre existido.

Veremos a seguir, com a abordagem *etno-simbólica*, que existe uma via intermédia, e talvez seja aquela onde melhor se encaixa o caso português.

4.2. A abordagem *etno-simbólica* na construção da nação

Anthony D. Smith (1939-2016) é talvez o teórico mais influente da visão *etno-simbólica*. Se por um lado, esta visão nega de certa forma a viabilidade das visões *primordialistas*, defensoras da nação como um fenómeno natural imemorial, também defende que as nações modernas têm antecedentes pré-modernos que requerem investigação, para que se possa perceber as bases da sua formação.

¹⁰⁸TLA: «A ideia de um organismo sociológico que se move pelo calendário através do tempo homogéneo e vazio apresenta uma analogia precisa com a ideia de nação, que também ela é concebida como uma comunidade sólida que se move firmemente ao longo da história. Um norte-americano jamais encontrará, nem mesmo saberá, os nomes de mais do que um pequeno número dos seus 240.000.000 compatriotas. Não terá ideia alguma sobre o que estarão a fazer a qualquer momento do dia. Mas está absolutamente seguro da sua atividade constante, anónima e simultânea» (Anderson, 1991, p. 26).

Smith (1997) introduz com a sua tese o conceito de etnia¹⁰⁹, transmitindo assim a existência de um sentido de história e uma percepção de individualidade cultural em cada comunidade. Para o autor a prova de que a maior parte das nações modernas se desenvolveu a partir das antigas etnias é precisamente a constatação de elementos tradicionais na estrutura social e na cultura das sociedades modernas.

Esta perspetiva temporal assente na história, revela-se particularmente pertinente enquanto instrumento de análise para a compreensão do nacionalismo moderno. Traçar a genealogia das nações fornece possíveis explicações para as ligações de continuidade que existem entre as nações modernas e as primeiras formas de identidade cultural coletiva. Por outro lado, justifica a natureza do forte sentimento de pertença que liga os indivíduos às atuais nações.

Mas a visão de Smith, também contém inúmeros conceitos da abordagem *modernista*. A nação para este autor corresponde a um determinado tipo de modelo que pode ser observado nos nossos Estados-nação contemporâneos. Smith denomina-o de «modelo ocidental ou cívico» (Smith, 1997, p. 23). Em primeiro lugar este modelo é uma conceção territorial, ou seja, as nações possuem «territórios compactos e bem definidos» (Smith, 1997, p. 23), que permitem uma mobilidade de bens e pessoas. Territórios que normalmente são «a terra “histórica”, a “terra natal”, o “berço” do nosso povo» (Smith, 1997, p. 23). A terra histórica é um «depósito de memórias e associações históricas, o local onde viveram, trabalharam, oraram e lutaram os “nossos” sábios, santos e heróis» (Smith, 1997, p.23). O autor defende que é por esta razão que ela é única, e só pode ser compreendida por todos aqueles que a partilham. Mas a nação é também um território autónomo que serve os interesses económicos do seu povo, e pressupõe uma ideia de *pátria*. Ou seja, «uma comunidade de leis e instituições com um único propósito político» (Smith, 1997, p. 23). Esta consciência de *pátria* significa também uma consciência de «igualdade legal entre os membros da comunidade» (Smith, 1997, p. 24). A expressão máxima dessa consciência são os direitos civis e legais, os direitos e deveres políticos e os sócioeconómicos. Este código de leis comuns implica uma instância superior, os tribunais, para que seja cumprido. Por uma questão de princípios «todos os membros da nação são legalmente iguais, e que os ricos e os poderosos são abrangidos pelas leis da *pátria*» (Smith, 1997, p. 24). Finalmente, uma nação pressupõe uma cultura comum e uma ideologia cívica, um conjunto de critérios e aspirações, sentimentos e ideias, que possam unir a população na sua terra natal. Isto só é possível através de um sistema de educação de massas e meios de comunicação. Esquemáticamente o modelo cívico de Smith é o seguinte:

- Um território histórico e autónomo com fronteiras bem delimitadas;
- Uma comunidade político-legal;
- Igualdade de direitos e deveres para os seus membros;
- Uma ideologia e cultura cívicas comuns.

Observando bem este conjunto de itens é fácil perceber que também Smith entende que as nações modernas surgiram com o advento da modernidade já focado

¹⁰⁹ Smith refere-nos: «Um grupo étnico é um tipo de colectividade cultural, colectividade essa que sublinha o papel de mitos de descendência e de memórias históricas, e que é reconhecida por uma ou mais diferenças culturais, como a religião, os costumes, a língua ou as instituições. Tais colectividades são amplamente “históricas” no sentido em que, não só são as memórias históricas essenciais para a sua continuação, como cada um destes grupos étnicos é produto de forças históricas específicas, estando deste modo sujeito à dissolução e à alteração histórica» (Smith, 1997, p. 36).

anteriormente. Contudo, é importante reter que segundo o autor, os processos¹¹⁰ que criaram as nações modernas no ocidente a partir do final do século XVIII, foram precedidos muito antes pela difusão gradual de uma cultura étnica aristocrática que se foi transformando numa cultura nacional.

É precisamente aqui que reside uma das principais diferenças entre as visões *modernistas* e a visão de Smith. Esta sua visão assente na existência de um sentido de história e uma percepção de individualidade cultural em cada comunidade é segundo alguns estudiosos do nacionalismo em Portugal, aquela onde se encaixa melhor em linhas gerais, o caso português. Como nos refere Sobral (2003) acerca deste assunto:

(...) a ideia de Smith do alargamento de uma consciência étnica a partir de um núcleo — para ele, aristocrático, no caso português, segundo Mattoso, monárquico-ecclesiástico, — que submete a população a processos de *incorporação burocrática* e *mobilização vernacular*, parece adequar-se, ao menos em traços amplos, ao caso português. Não se trataria, como é óbvio, de uma etnia anterior à constituição de uma entidade política portugalense/portuguesa, antes de um produto da mesma, em que se vão agregando populações outrora distintas, como as gentes do Norte, os moçárabes do Centro e Sul e outros. (p. 1122)

Segundo Smith o nascimento das nações modernas tal como as ideologias nacionais, baseia-se e constrói-se sobre esses recursos simbólicos pré-existentes: «A consciência de “de onde vimos” é fundamental para a definição de “quem somos”. Aquilo que designei por “memórias históricas partilhadas” pode também tomar a forma de um mito» (Smith, 1997, p. 38). Podemos dar aqui um exemplo tangível de como a genealogia é primordial para a coesão de uma comunidade. Observemos a pompa e circunstância da linguagem com que inicia o mais antigo livro de linhagens anterior a 1282, ao expor as cinco raízes das ramificações donde provêm as famílias nobres de Portugal:

Agora, amigos, se vos praz vos contaremos as linhagens dos bons homens filhos de algo do reino de Portugal, dos que devem armar e criar e que andaram a la guerra a filhar o reino de Portugal. Estas breves linhas são significativas pela expressão do sentimento de parentesco e fraternidade a que então e séculos depois se sentiam ligados os nobres, e também pela afirmação de que eles conquistaram o reino de Portugal. (Saraiva, 2007, p. 75)

Estes, entre outros elementos são mecanismos que em conjunto com as línguas ajudaram a ir fixando as comunidades ao longo dos tempos. É uma amalgama de imagens, cultos, costumes, rituais, artefactos, heróis, santos, paisagens, valores, entre outros, que vão formando um conjunto de tradições que vai sendo assimilado por sucessivas gerações e que ao mesmo tempo, as influencia para o futuro.¹¹¹ São noções de destino coletivo que cada geração transmite à seguinte.

Para terminar, a conceção de Estado segundo Smith, pelo que temos vindo a relatar, distancia-se claramente do conceito de nação. Para o autor, o Estado refere-se

¹¹⁰ Administrativo, económico e cultural.

¹¹¹ «A identidade cultural colectiva refere-se não só a uma uniformidade de elementos ao longo de gerações, mas também a um sentido de continuidade por parte de gerações sucessivas de uma determinada unidade cultural de população, as memórias partilhadas sobre acontecimentos e períodos anteriores da história dessa comunidade e a noções alimentadas por cada geração sobre o destino colectivo dessa unidade e a sua cultura» (Smith, 1997, pp. 41-42).

única e exclusivamente a um conjunto de determinadas instituições públicas diferenciadas e independentes de outras instituições sociais que exercem de forma preferencial a repressão e a manutenção da sociedade, dentro de um território bem delimitado. O autor defende que foram precisamente, a ação do Estado a par de mais dois importantes processos ou «revoluções» (Smith, 1997, p. 81), económico e cultural-educacional¹¹², os responsáveis pela formação das nações modernas no Ocidente. O Estado teve um papel importante como instrumento de unificação e de ampliação dos direitos de cidadania. Também foi o responsável pela criação de infraestruturas a ligar as partes mais distantes do reino, o que fez aumentar consideravelmente a densidade de redes de comunicação, atraindo cada vez mais regiões e classes para a cena política. Já o conceito de nação como pudemos observar, exprime um laço cultural e político que liga toda uma população dentro de uma terra histórica, que partilha uma mesma origem e uma mesma cultura.

4.3. Nacionalismo cultural e identidade nacional — o caso português

O *Nacionalismo e Identidade Nacional* são fenómenos decorrentes da nação e do Estado difíceis de traduzir de forma simples. Os teóricos maioritariamente consideram o *nacionalismo* um fenómeno da modernidade, contudo abordam-no segundo perspetivas diferentes.

Gellner (1983, pp. 1-7) vê o *nacionalismo* como um princípio político que inventa nações. Se para este autor é o Estado que constrói a nação, então, só nestas circunstâncias é que se coloca o problema do *nacionalismo*. Quando não existe um Estado, também não existe um *nacionalismo*. Contudo, o autor admite que esta invenção aproveite a riqueza cultural préexistente herdada historicamente. Mas salienta que este aproveitamento, para além de ser feito de forma muito seletiva, frequentemente também modifica radicalmente os elementos culturais préexistentes. Segundo o autor, os «restos e os pastiches culturais» que o *nacionalismo* utiliza acabam por ser invenções históricas arbitrárias. Ou melhor, são culturas modificadas que têm a função de despertar «forças antigas ocultas», fazendo com que se acredite na nação como algo muito antigo que sempre existiu:

A man must have a nationality as he must have a nose and two ears; a deficiency in any of these particulars is not inconceivable and does from time to time occur, but only as a result of some disaster, and it is itself a disaster of a kind. All this seems obvious, though, alas, it is not true. But that it should have come to *seem* so very obviously true is indeed an aspect, or perhaps the very core, of the problem of nationalism. Having a nation is not an inherent attribute of humanity, but it has now come to appear as such.¹¹³ (Gellner, 1983, p. 6)

¹¹² Segundo Smith (1997, pp. 81-83) o processo económico iniciou-se no final do período medieval em alguns estados do Ocidente e consistiu num movimento de criação de uma economia de mercado que se foi gradualmente estendendo a outras zonas da Europa, e com a colonização, à América Latina, à América, à Ásia e por fim a África. O processo foi cultural e educacional diz respeito ao declínio da autoridade eclesiástica e o despertar de ideias reformadoras da igreja (Reforma e ContraReforma). Que proporcionou o desenvolvimento de um conjunto de estudos, o humanismo clássico, a ciência do ensino universitário, e o aparecimento de formas populares de comunicação, tais como os romances históricos, peças de teatro e revistas.

¹¹³TLA: «Um homem deve ter uma nacionalidade, tal como tem um nariz e duas orelhas; uma deficiência em qualquer um destes órgãos não é impensável e pode acontecer, mas somente devido a um acidente, e um determinado tipo de acidente. Tudo isto parece obvio, contudo não é certo. O que fez com que acabasse por parecer tão obvio é

Nesta visão *modernista*, o *nacionalismo* é um princípio em si que está profundamente enraizado na nossa condição atual. É essencialmente o resultado de uma cultura extremamente desenvolvida numa sociedade industrial, cujo imperativo é a homogeneidade cultural transmitida pelo ensino numa unidade política (Estado).

Quando Gellner em 1985 escreveu a sua tese não tinha qualquer dúvida que a organização social da sociedade tradicional não propiciava em absoluto o princípio nacionalista, ainda assim admitia a possibilidade por qualquer razão acidental, de algumas exceções à sua teoria: «only very occasionally, by accident, it produced a dynastic state which corresponded, more or less, with a language and a culture, as eventually happened on Europe's Atlantic seaboard»¹¹⁴ (Gellner, 1983, pp. 39-40). Portanto, um Estado dinástico com as características de Portugal era encarado por Gellner como ele próprio disse, um acidente. Na sua obra posterior, encontraria muitas outras exceções.

José Carlos Almeida (2005) considera que a abordagem *modernista* de Gellner sobre o *nacionalismo*, pode efetivamente ser discutível em relação a Portugal. O país, durante a Idade Média teve algumas guerras e movimentos populares liderados pela elite em nome da coletividade, o que propiciou, segundo este autor, a aquisição gradual da consciência nacional: «o desejo de evitar tornar-se numa província espanhola foi uma parte significativa do projecto de construção da nacionalidade portuguesa» (Almeida, 2005, p. 44). O autor salienta que, mesmo levando em linha de conta que a consciência de nação ainda era insuficiente nessa altura, alguns historiadores consideraram estes episódios resultado de um *nacionalismo*. Portanto, é possível que não tenha sido necessário esperar pela era da industrialização para surgirem, ainda que esporadicamente, fenómenos nacionalistas em Estados Dinásticos durante a Idade Média:

Portugal é um dos mais velhos Estados-nação no mundo com séculos de história de homogeneidade linguística, religiosa e étnica. Por alturas da idade do nacionalismo na Europa, Portugal era já um Estado estabelecido há séculos, durante o qual a comunidade nacional de história e destino foi forjada. (Almeida, 2005, p. 36)

Anderson (1991), tal como Gellner, também considera que tanto o *nacionalismo* como a *nacionalidade* são produtos culturais cujas raízes se encontram também numa Europa do séc. XVIII em plena transformação. Apesar disso, dada a sua profundidade antropológica, não podem ser reduzidos a uma mera construção política. Para Anderson é principalmente a língua que dá coesão a este «espírito nacional» e o fenómeno do nacionalismo pode ser observado sobretudo, através da capacidade que as comunidades têm, por meio do poder da imaginação de se definirem e criar «comunidades imaginadas»: «If radical Mozambique speaks Portuguese, the significance of this is that Portuguese is the medium through which Mozambique is imagined (and at the same time limits its stretch into Tanzania and Zambia)»¹¹⁵ (Anderson, 1991, p. 134).

realmente um aspeto quicá a mesma essência do problema do nacionalismo. Ter uma nação não é um atributo inerente à humanidade, mas hoje em dia chegou ao ponto de parecer» (Gellner, 1983, p. 6).

¹¹⁴TLA: «somente em muito poucas situações, ocasionalmente, se produziram um estado dinástico que respondesse em maior ou menor medida a uma linguagem e uma cultura, como acabou por acontecer na costa atlântica europeia» (Gellner, 1983, pp. 39-40).

¹¹⁵TLA: «Se Moçambique fala Português, a importância disso é que o Português é o meio através do qual Moçambique se imagina (e por outro lado limita a extensão dentro da Tanzânia e da Zâmbia)» (Anderson, 1991, p. 134).

Faremos agora uma reflexão com a ajuda de alguns teóricos portugueses que nos parece oportuna. Se transportarmos o conceito de Anderson podemos perceber o que se terá passado em Portugal no século dos Descobrimentos. Segundo Almeida (2005) o desenvolvimento da língua portuguesa deveu-se em grande parte ao trabalho de certos humanistas, como por exemplo Camões. O épico *Os Lusíadas* foi escrito no século XVI, e «celebrado como um tipo de *bíblia fundamental* da identidade nacional» (Almeida, 2005, p. 42). Neste caso a narrativa em poesia épica, com todos os seus recursos alegóricos, terá proporcionado a alguns portugueses a construção de uma *certa* comunidade imaginada. A este propósito José Mattoso (1998) refere-nos o impacto que *Os Lusíadas* tiveram sobre o imaginário nacional que em confronto aos textos anteriores, a sua «forma poética, retórica, enfática» (Mattoso, 1998, p. 23) e o modo como o discurso estava construído teve uma força persuasiva enorme sobre todos os que já tinham uma consciência de que pertenciam aquele povo retratado na epopeia. Para eles, *Os Lusíadas* eram de facto, a sua própria história levando-os a identificarem-se com os próprios heróis:

O povo, que até então fora apenas uma massa cinzenta e ignorada, cuja existência só se percebia como suporte da autoridade régia, passa para o primeiro plano das acções mais heróicas, independentemente de qualquer chefe. É um colectivo, e portanto um ser abstracto, mas, ao tornar-se protagonista de uma história gloriosa, adquire personalidade, isto é, uma identidade compreensível para as mentes mais simples ou mais rudes. (Mattoso, 1998, p. 23)

Ainda assim, Mattoso (1998) chama a atenção para o facto de não termos uma percepção clara de quantos portugueses leram a epopeia no século XVI e nos séculos subsequentes. Portanto, segundo o autor, em termos de consciência nacional alargada, Portugal também teria que esperar pelo fenómeno da imprensa e da alfabetização. Somente no século XIX se assistiria à grande difusão da imprensa. É considerável referir, no entanto, a importância e a potência que o poema terá tido no imaginário português a partir dessa altura e que «não deixará mais de alimentar os sonhos mais utópicos acerca do destino nacional, até aos dias de hoje» (Mattoso, 1998, p. 23).

O autor aludia no seu estudo ao século XX. Mas nós diríamos que o fenómeno ainda é bem visível nesta primeira vintena do século XXI.

Sobral (2012) também destaca a Língua como um dos elementos fundadores da identidade portuguesa. Aquando da fundação do reino de Portugal no século XII, existia já a língua galaico-portuguesa na região do Condado Portucalense. Esta língua viria a ser um dos elementos constitutivos da nossa formação coletiva. Refere-nos Sobral que os primeiros escritos em Português aparecem em vários documentos distintos em locais distantes uns dos outros durante a primeira metade do século XIII. Para este autor, este facto é uma prova de que a língua portuguesa já se utilizava nesta altura: «A unificação linguística conhece um momento decisivo com D. Dinis, que faz desse português antigo a língua oficial do reino, o que demonstra que havia percepção de ela ser um símbolo distintivo» (Sobral, 2012, p. 36).

Tanto o Galego como o Português têm a sua origem no Galaico-Português. A evolução da língua portuguesa numa direção diferente do Galego dependeu essencialmente da separação da Galiza e do facto da língua portuguesa começar a ter sido adotada para os documentos administrativos do reino de Portugal. A língua galega viria a sofrer uma influência do castelhano, contudo, como se poderá constatar,

ainda hoje tanto o português como o galego são línguas muito parecidas. O autor afirma, que o surgimento e a unificação da língua portuguesa, foram, portanto, a consequência de uma realidade política. O português só se diferenciou do galego depois de existir o reino de Portugal: «A realidade política criou este instrumento central da identidade» (Sobral, 2012, p. 25).

Outro elemento importante de diferenciação que podemos apontar ainda associado aos documentos antigos tem características heráldicas e revela-se da maior importância. São os emblemas gráficos ostentados logo nos primeiros diplomas da chancelaria de Afonso Henriques, dos quais já falámos anteriormente e apresentámos imagens. São os sinais de autenticação, nos quais está inserida a palavra «Portugal»¹¹⁶ e a designação do seu soberano por meio do seu título (*portugalensium rex*) rei dos portugueses:

Existe, daqui em diante, o que se pode chamar uma identidade *nominal*, porque referenciada a nomes, como o dos portugueses, ou o de Portugal (...). A importância desta distinção reside no facto de nos permitir discriminar entre a circulação de palavras identificadoras — cujo aparecimento é detectável na documentação associada ao poder — e a experiência, o vivido daqueles que virão a ser identificados e a identificar-se como portugueses (...). (Sobral, 2012, p. 33)

Mattoso (1998) também refere que a eficácia do poder político no reino resultou, em grande parte, pelo facto das suas práticas administrativas serem realizadas por meio de uma determinada língua como norma, o que provocou necessariamente a sua gradual difusão. No entanto, sublinha mais uma vez, que a consciência de pertença alargada a todo o território português, tão importante à compreensão da ideia de nação, só viria a concretizar-se com a propagação de fenómenos característicos principalmente do final do século XIX: «a difusão da escrita e da imprensa, a implantação de um sistema eleitoral, a generalização de práticas administrativas uniformes e a participação activa da população na vida pública» (Mattoso, 1998, p. 13).

Estes exemplos, apenas destacados, constituem, a par de muitos outros elementos históricos, o tal depósito de memórias partilhadas de que Smith falava e que como veremos ao longo da nossa dissertação será utilizado pela nação moderna portuguesa na forma de uma linguagem coerente. Smith (1997, pp. 94-102) tem uma visão do *nacionalismo* essencialmente cultural e relacionada com a *identidade nacional*. Para ele o nacionalismo tem dois componentes fundamentais: um, é uma certa ideologia que engloba um tipo específico de linguagem que permite a realização das aspirações nacionais; o outro tem a ver com sentimentos. Porque a consciência de pertença a uma nação alude a sentimentos de «amor», «desejo», «segurança», «prosperidade». Portanto, para Smith o *nacionalismo*, mais do que um produto da política é um produto da cultura.

Como vimos, Gellner pelo contrário, afirmava que o *nacionalismo* é uma «doutrina inventada» que cria nações: «Nationalism is not what it seems, and above all it is not what it seems to itself. The cultures it claims to defend and revive are often its own

¹¹⁶ Alguns destes sinais rodados foram utilizados nas moedas de euro portuguesas a partir de 2002. O projeto é da autoria do escultor Vitor Santos, que foi o vencedor do concurso público que se realizou para o efeito. Vitor Santos escolheu como tema central do seu projeto, os sinais de autenticação régia do primeiro rei de Portugal, D. Afonso Henriques para criar uma forte presença de identidade nacional devido ao facto de se tratar de uma moeda europeia, mas que se queria de cunho português.

inventions, or are modified out of all recognition»¹¹⁷ (Gellner, 1983, p. 56). Para Smith não é mais inventada que outros tipos de cultura:

(...) as nações e o nacionalismo não são mais “inventadas” do que outros tipos de cultura, de organização social ou de ideologia (...). Aquilo a que chamamos nacionalismo actua a muitos níveis e pode ser considerado uma forma de cultura, bem como uma espécie de ideologia política e de movimento social. (Smith, 1997, p. 95)

Segundo o mesmo autor, a matriz social e cultural do *nacionalismo* é devida, tanto às etnias preexistentes, como ao gradual aparecimento dos Estados-nação no Ocidente a partir do final do século XVIII: «quanto mais forte era a identidade étnica preexistente, mais provável seria que qualquer nação que pudesse surgir se baseasse nessa identidade» (Smith, 1997, p. 94). Como tal, o *nacionalismo* é uma ideologia da nação e não do Estado.¹¹⁸ Os inúmeros elementos pré-modernos da nação ajudam a compreender em que consiste o próprio nacionalismo. Os vários elementos simbólicos (mitos, heróis, santos) mais os marcadores culturais (língua, religião, costumes) mais as imensas memórias históricas partilhadas, formam um conjunto crucial, que atua a um nível psicológico cultural que é importante para que a nação possa transmitir e exaltar os seus valores culturais únicos:

(...) a distinção étnica continua a ser uma condição *sine qua non* da nação e isto significa mitos de linhagem partilhados, memórias históricas comuns, marcadores culturais únicos e um sentido de diferença, senão mesmo de eleição — todos os elementos que demarcavam comunidades étnicas em eras pré-modernas. Na moderna nação estes devem ser preservados, e mesmo cultivados, se a nação não se quiser tornar invisível. (Smith, 1997, p. 92)

O autor salienta que o uso do material simbólico (rituais, cerimónias, linguagens, práticas discursivas, entre outros) que vem da tradição cultural da comunidade étnica, em parte, pode ser considerado um instrumento controlado do *nacionalismo*, como sustentam os *modernistas*. Mas também pode ser um fenómeno social e cultural em si mesmo, sem um propósito evidente de natureza política. As propostas de Smith vão mais na direção de um conjunto de preocupações relacionadas com a conservação das nações:

- Manutenção da sua individualidade através de uma história e destino próprios;
- Inculcar de uma noção primordial de lealdade;
- Dotar os indivíduos de uma necessidade de identificação com a nação, entre outros.

Autonomia, identidade, génio nacional, autenticidade, unidade e fraternidade¹¹⁹ são conceitos que segundo Smith (1997, p. 101) formam uma

¹¹⁷TLA: «O nacionalismo não é o que parece, e acima de tudo não é o que parece para si mesmo. As culturas que afirma defender e reviver são muitas vezes as suas próprias invenções, quando não são culturas de tal forma modificadas que ficam irreconhecíveis» (Gellner, 1983, p. 56).

¹¹⁸ Smith sublinha a este respeito: «A noção de que todas as nações devem ter o seu próprio estado é uma dedução vulgar, mas não necessária, da doutrina central do nacionalismo; esta noção indica-nos que o nacionalismo é, antes de mais, uma doutrina cultural ou, mais precisamente, uma ideologia política que tem como centro uma doutrina cultural» (Smith, 1997, p. 98).

¹¹⁹ São preocupações ideológicas que consistem essencialmente, em manter e alcançar, autonomia, unidade e identidade para a nação, conceitos que derivam de novas linguagens ou discursos filosóficos, históricos e antropológicos, que apareceram na Europa nos séculos XVII e XVIII. «A ideia de identidade nacional, ou mais

narrativa que constitui a mensagem implícita na ideologia nacionalista. Esta possui simbologias e cerimoniais específicos:

Estes símbolos e cerimoniais fazem tanto parte do mundo em que vivemos que, a maioria das vezes, não lhes damos valor. Neles estão incluídos os atributos óbvios das nações — bandeiras, hinos, paradas, moedas, capitais, juramentos, costumes populares, museus de folclore, memórias de guerra, cerimónias de memória aos mortos nacionais, passaportes, fronteiras — bem como aspectos mais ocultos, tais como recriações nacionais, regiões rurais, heróis e heroínas populares, contos de fadas, formas de etiqueta, procedimentos legais, práticas educacionais e códigos militares — todos os costumes, hábitos, estilos e formas de agir e de sentir distintos, partilhados pelos membros de uma comunidade histórica. (Smith, 1997, p. 101)

Estas linguagens simbólicas que o *nacionalismo* utiliza, conjugam a dimensão cognitiva e expressiva. Como nos indica o autor, geralmente começa como um fenómeno de elite no qual o papel dos intelectuais é muito importante. Convém, contudo, sublinhar que estas linguagens só se tornam num movimento nacionalista, se se associarem a «sentimentos de massa» (Smith, 1997, p. 97). Geralmente estes sentimentos são materializados em «*slogans*, ideias, símbolos e cerimónias» (Smith, 1997, p. 97). São formas do *nacionalismo* muito poderosas e duradoiras, pois tornam os seus conceitos tangíveis conseguindo assim transmitir os seus abstratos princípios de forma concreta e palpável de modo a suscitar emoções imediatas. Por outro lado, o autor salienta que a *identidade nacional* não corresponde a uma ideia estática, pelo contrário, está sempre a modificar-se segundo as novas necessidades e interesses da nação. As suas linguagens, os seus símbolos e a forma de os transmitir também muda.

Portugal é um bom exemplo de como a nação se tem reproduzido, principalmente a partir do século XIX pelas razões apontadas anteriormente. A nação portuguesa tem conseguido exaltar de forma eficaz a sua *identidade nacional* através de uma miríade de símbolos visuais, num processo conduzido pelas elites culturais e políticas ao longo do tempo. A identidade nacional portuguesa tem sido construída e reconstruída inúmeras vezes em virtude das mudanças e das circunstâncias históricas que o país tem atravessado na sua já longa história. Os símbolos característicos destas linguagens identitárias têm uma história que analisada no tempo poderia permitir perceber o momento da sua criação e/ou apropriação simbólica, enquanto fenómeno cultural e sua adesão gradual por parte da população. Na segunda parte desta dissertação iremos então analisar mais concretamente este fenómeno durante o período do século XIX.

4.4. Síntese do capítulo

Iniciámos este capítulo abordando conceitos de *nação* e *Estado*, bem como as suas origens. Embora o tema seja amplo, dificultando bastante a tarefa de o explanar, julgamos ter conseguido dar uma ideia objetiva, respeitando alguma diversidade de interpretações. Apresentámos três visões diferentes, mas complementares. Destacámos duas das principais abordagens: a *modernista* (nação vista como um fenómeno da

frequentemente, de carácter nacional é comum aos escritores do século XVIII, em especial a Montesquieu e Rousseau. Este último declarou mesmo: *A primeira regra que devemos seguir é a do carácter nacional: todos os povos têm, ou devem ter, um carácter, caso não o tenham, devemos começar por dotá-los de um*» (Smith, 1997, p. 99).

modernidade) e a *etno-simbólica* (nação vista como uma organização coletiva baseada numa continuidade histórica).

A abordagem *modernista* considera a nação como sendo o resultado de uma combinação de forças políticas, económicas e sociais que se produziram durante o processo de modernização e industrialização. Para os teóricos que sustentam esta ideia, foi também esta conjuntura que permitiu o desenvolvimento do *nacionalismo*. Um movimento que caracteriza as nações modernas e que só foi possível dentro de um quadro culturalmente homogéneo, com uma sustentação basilar forte, um Estado bem delimitado, e uma estrutura de ensino e educação únicas. Apresentámos dentro desta abordagem duas visões, a de Ernest Gellner e a de Benedict Anderson.

A teoria de Gellner sublinha particularmente as consequências do aparecimento de uma sociedade industrial e a mudança radical da ordem social anterior. Destaca o surgimento de uma nova divisão do trabalho e o aparecimento de trabalhadores móveis socialmente e intercambiáveis. Esta característica requereu acima de tudo, um ensino básico e uma mesma cultura. Portanto, a par de um governo representativo, eleições livres, independência do poder judicial, liberdade de expressão, entre outros, o direito à educação forma uma parte notória do principal conjunto de valores modernos. Neste enquadramento a ideia de nação representa, uma construção cognitiva para ligar entre si contextos sociais diferenciados. E o Estado torna-se fundamental como unidade política, ao ponto de o autor defender que é ele que constrói a nação.

Anderson, apesar de ter uma abordagem semelhante, e de também defender que a nação só foi possível a partir do final do século XVIII, tem uma visão com algumas particularidades que mereceram ser evidenciadas. Vê a nação como uma comunidade imaginada, e dá especial ênfase aos sistemas culturais, fundamentais para alcançar uma consciência nacional. Para o autor, a ideia de nação é algo que se tem de imaginar de modo a que se concebam vínculos entre os cidadãos. Enfatiza três grandes transformações culturais: declínio do pensamento religioso como forma de explicar o mundo; declínio dos estados dinásticos; mudança da conceção da noção de *tempo*. Esta última é particularmente interessante. Consiste no surgimento, através do romance e do jornal, de um conceito novo de simultaneidade temporal, que permitiu a consciencialização da nação por parte de uma população mais alargada. O autor salienta que foi a convergência entre capitalismo, tecnologia da imprensa (*print capitalism*), e a difusão de várias línguas, que criou a possibilidade de uma nova forma de «comunidade imaginada».

Por fim apresentámos a abordagem *etno-simbólica*, cujo principal mentor é Anthony D. Smith. Embora tenha características semelhantes às anteriores abordagens, defende que as nações têm antecedentes pré-modernos que explicam as bases da sua formação. Deste modo introduz um sentido de história e uma perceção de individualidade cultural no conceito de nação. Traçar a genealogia das nações fornece explicações para as ligações de continuidade que existem entre as nações modernas e as primeiras formas de identidade cultural coletiva. Por outro lado, também explica o nacionalismo moderno. Portanto, Smith esquematiza o modelo cívico da nação: um território histórico autónomo com fronteiras delimitadas; uma comunidade político-legal; igualdade de direitos e deveres para os seus membros; uma ideologia e cultura cívicas comuns. É importante sublinhar que na sua teoria, foi a gradual transformação dos estados étnicos que gerou as culturas nacionais. Segundo alguns estudiosos do

nacionalismo em Portugal, esta é a teoria que, em linhas gerais, explica melhor o caso português. Por exemplo Mattoso refere que em Portugal foi o gradual alargamento de um núcleo *monárquico-eclesiástico*. Smith salienta a importância dos vários elementos históricos dos anteriores estados étnicos: imagens, cultos, costumes, rituais, artefactos, heróis, santos, paisagens, valores, entre muitos outros, que vão formando um conjunto de tradições, que, em conjunto com as línguas ajudaram a ir fixando as comunidades ao longo dos tempos. São noções de destino coletivo que cada geração transmite à seguinte.

A seguir explicámos mais concretamente os fenómenos do *nacionalismo* e da *identidade nacional*. Verificámos que os teóricos consideram o nacionalismo um fenómeno da modernidade, contudo abordam-no segundo perspectivas diferentes. Por exemplo, Gellner vê o nacionalismo como um princípio político que inventa nações, sendo uma ideologia do Estado. Almeida considera esta abordagem discutível em relação a Portugal, porque, durante a Idade Média, o país teve algumas guerras e movimentos populares liderados pela elite, mas em nome da coletividade. Isto leva-o a crer que, apesar de uma consciência de nação escassa, talvez não tenha sido necessário esperar pela era da industrialização para surgirem, esporadicamente, fenómenos nacionalistas. Smith, em relação ao facto de o nacionalismo inventar nações onde elas não existiam, refere que não inventa mais do que outros tipos de cultura. Para este autor o nacionalismo é uma forma de cultura, bem como uma espécie de ideologia política e de movimento social. O autor defende que o nacionalismo é uma ideologia da nação e não do Estado e salienta os seus inúmeros elementos simbólicos pré-modernos que ajudam a compreender em que consiste o nacionalismo (mitos, heróis, língua, religião, entre outros). Estes atuam a um nível psicológico cultural que é importante para que a nação possa transmitir e exaltar os seus valores culturais únicos. Anderson, também considera o nacionalismo um produto cultural. Embora defenda que tem raízes na Europa do séc. XVIII, vimos que para ele, o fenómeno pode ser observado através da capacidade que as comunidades têm de se definir e imaginar. O autor salienta particularmente neste processo imaginativo, a língua. Neste sentido, Mattoso e Sobral destacam-na como um dos elementos fundadores da identidade portuguesa. O primeiro salienta a existência da língua galaico-portuguesa na região do Condado Portucalense que viria a ser um dos elementos constitutivos da nossa formação coletiva. O segundo dá o exemplo d' *Os Lusíadas* e o seu impacto no imaginário nacional do século XVI. A sua linguagem e o modo discursivo terão tido uma força persuasiva enorme sobre todos aqueles que já tinham uma consciência de pertencer aquele povo retratado na epopeia. Para esses, *Os Lusíadas* eram a sua própria história, repleta heróis. Contudo, como também vimos, o autor acredita que esta seria uma franja muito reduzida da população. Em termos de consciência nacional alargada, o autor defende que Portugal também teria de esperar pelo fenómeno da difusão da imprensa e da alfabetização, que só aconteceu no século XIX.

Referências Bibliográficas

- Almeida, J. C. (2005). *Celebrar Portugal. A Nação, as Comemorações Públicas e as Políticas de Identidade*. Lisboa: Instituto Piaget. ISBN 972-771-787-X.
- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres, U.K.: Verso.
- Cederman, L-E. (2000). Nationalism and bounded integration: what it would take to construct a European demos. *Robert Schuman Centre for Advanced Studies*, 34, 1-40.
- Gellner, E. (1983). *Nations and Nationalism*. Oxford, U.K.: Basil Blackwell Publisher Limited.
- Hall, S. (2006). *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A. ISBN 85-7490-402-3.
- Mattoso, J. (1998). *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva. ISBN 9789726626046.
- Renan, E. (1882). *Qu'est-ce qu'une nation? Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882*. Paris: Calmann Lévy Éditeur, Ancienne Maison Michel Lévy Fères.
- Saraiva, A. J. (2007). *A Cultura em Portugal. Teoria e História. Livro II. Primeira Época: A Formação*. Lisboa: Gradiva. ISBN 978-972-662-190-4.
- Smith, A. D. (1997). *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva. ISBN 972-662-520-3.
- Sobral, J. M. (2003). A formação das nações e o nacionalismo: os paradigmas explicativos e o caso português. *Análise Social*, XXXVII (165), 1093-1126.
- Sobral, J. M. (2012). *Portugal, Portugueses: Uma Identidade Nacional*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos. ISBN 789-989-8424-66-2.

5.º CAPÍTULO

Narrativas do Nacionalismo Cultural e da Identidade Nacional em Portugal durante o Século XIX

Em 1834, a vitória do partido liberal, depois de uma guerra civil de dois anos, alterou profundamente as estruturas de Portugal. Um novo país nasceu então, bem diferente daquele que a Santa Aliança tinha desejado salvaguardar, e encontrou o seu lugar no quadro da Europa dos anos 30, no seio de um contexto sociocultural em que penetrou não sem hesitação, pois o abalo fora demasiado violento e demasiado rápido. Este país renovado, se não reinventado conforme as luzes de uma civilização moderna, deverá apelar para as “luzes” para o Iluminismo que o tinha guiado durante o terceiro quartel do século XVIII, e para os ideais jacobinos despertados em 1820, a fim de poder constituir-se como “país legal”; mas a sua própria realidade, os seus valores de “país real”, não poderão deixar de basear-se numa mentalidade, numa “maneira de sentir”, num “estado de alma” próprios de uma época que tantos acontecimentos formidáveis haviam agitado.

(França, 1999, p. 7)

5.0. Nota introdutória

No capítulo anterior pudemos constatar, principalmente através das teses de Smith, que o nacionalismo é essencialmente um sistema de cultura historicista e educação cívica que substituiu os modos de cultura tradicionais anteriores, religiosos e de educação familiar:

Mais que um estilo e uma doutrina política, o nacionalismo é uma *forma de cultura* — uma ideologia, uma linguagem, uma mitologia, um simbolismo, uma consciência que alcançou uma repercussão global, e a nação é um modelo de identidade, cujo sentido e prioridade são exatamente os pressupostos desta nova forma de cultura e educação. Neste sentido, a nação e a identidade nacional devem ser vistas como uma criação do nacionalismo e dos seus patrocinadores, sendo a sua expressão e celebração, também elas, obra de nacionalistas. Isto ajuda de certa forma a explicar o papel das artes no nacionalismo. (Smith, 1997, p. 118)

Como também explica Anne-Marie Thiesse (2001) a nova conceção do mundo carecia de novos modos de representação. Portanto, a criação das nações modernas na Europa coincidiu com uma intensa elaboração de géneros artísticos que proporcionou novas formas expressivas de comunicação. Nesta perspetiva o retorno ao passado é na realidade, como salienta a autora (2001, p. 17), uma obra de vanguarda. Os intelectuais Oitocentistas eram os mais bem preparados para realizar esta transformação, utilizando para isso todos os meios artísticos e todas as suas possibilidades criativas (literatura, pintura, ilustração, escultura, arquitetura, música, bailado, ópera, teatro, artes e ofícios, gastronomia, entre outros), para poderem construir ou melhor, «reconstruir» as novas paisagens, as novas imagens, os novos sabores, os novos sons, enfim, uma nova narrativa da nação em toda a sua especificidade concreta e com uma aparente verdade «arqueológica» (Smith, 1997, p. 118). Se inicialmente, numa era germinante de nacionalismo (final do séc. XVIII), os artistas ocidentais se sentiram atraídos pelo «drama arqueológico», imagens clássicas recriadas de Roma e Esparta, no século XIX esta atração mudaria para imagens medievais dos «estados étnicos»: heróis, santos, sábios idealizados, exemplos de virtude pública do passado, entre outros. Tudo por eles era passível de ser recriado no sentido de sugerir a continuidade da nação assente numa herança ancestral notável e com um aparato de glória:

Foram os intelectuais — poetas, músicos, pintores, escultores, romancistas, historiadores e arqueólogos, dramaturgos, filólogos, antropólogos e especialistas do folclore — que propuseram e elaboraram os conceitos e a linguagem da nação e do nacionalismo, e que, através das suas meditações e pesquisas, deram voz a aspirações mais vastas, que transmitiram através de imagens, mitos e símbolos apropriados. (Smith, 1997, pp. 119-120)

O trabalho dos intelectuais Oitocentistas foi exímio na recriação de panoramas intensos de vida. Thiesse (2001) narra minuciosamente as obras de um grande conjunto de intelectuais europeus e não só, que se deixaram seduzir pelo mundo do nacionalismo, pela sua linguagem e pelo seu simbolismo. As formas de arte criadas por eles tinham a característica de ser subjetivas, expressivas e intensas, o que combinava

perfeitamente com o estilo e a linguagem conceptual do «nacionalismo étnico», e com a redescoberta da «individualidade interior» (Smith, 1997, p. 119). O autor citado afirma que existem provas do papel fundamental que os intelectuais tiveram no gerar do «nacionalismo cultural»,¹²⁰ tal como na produção da própria ideologia, até mesmo na direcção inicial do nacionalismo político:

Para onde quer que olhemos na Europa, a posição seminal destes na concepção e na análise de conceitos, mitos, símbolos e ideologia do nacionalismo é manifesta. Isto aplica-se ao primeiro aparecimento da doutrina central e aos conceitos anteriores de carácter nacional, de génio da nação e de vontade nacional. Também se aplica a essa outra tradição de pensamento social, nomeadamente a ideia de liberdade colectiva e de democracia popular.¹²¹ (Smith, 1997, p. 120)

Nos próximos subcapítulos iremos mostrar como as várias áreas da cultura forneceram à sociedade portuguesa algumas narrativas de *nacionalismo cultural* e de *identidade nacional* que guiaram a nação durante o século XIX. Não nos é possível fazer um retrato cultural exaustivo, a nossa intenção é referir somente algumas das muitas narrativas que julgamos mais relevantes para enquadrar melhor o nosso estudo. Evidentemente muito ficará por dizer acerca de um século no qual se verificaram grandes transformações culturais na sociedade portuguesa. Antes de prosseguirmos queremos reter um conceito que nos parece primordial e nos ajudará a compreender melhor a natureza do nacionalismo e da identidade nacional, que como temos vindo a constatar são conceitos complexos e abstratos. Porque, como salienta Smith, a nação conjuga-se com uma série de elementos de vários tipos de identidade:

(...) de classe, religiosa ou étnica — mas também as transformações camaleónicas do nacionalismo, enquanto ideologia, em outras ideologias, como o liberalismo, o fascismo e o comunismo. Uma identidade nacional é fundamentalmente multidimensional; nunca pode ser reduzida numa população através de meios artificiais. (Smith, 1997, p. 29)

Começaremos então por explicar as articulações que se estabeleceram em Portugal entre Nacionalismo, Liberalismo e Romantismo, no século XIX a partir da revolução liberal de 1820 e especialmente após o triunfo do liberalismo em 1834.

5.1. Articulações entre Nacionalismo, Liberalismo e Romantismo

Na sequência da Revolução Francesa (1789-1799) e da Revolução Industrial,¹²² a Europa conhece um novo período da sua já longa história. A herança filosófica e cultural do Iluminismo, transmitida aos movimentos revolucionários dos séculos

¹²⁰ Smith refere-nos: «A ideologia e a doutrina central cultural do nacionalismo podem também ser atribuídas a filósofos sociais oradores e historiadores (Rousseau, Vico, Herder, Burke, Fichte, Mazzini, Michelet, Palacky, Karanjin), cada um dos quais elaborando elementos ajustados à situação da comunidade particular em nome da qual falou» (Smith, 1997, p. 20).

¹²¹ Smith refere que os filósofos sociais também tiveram um papel fundamental em conceitos de liberdade e democracia. Neste sentido foram importantes nomes como: Rousseau, Siéyès, Plaine, Jefferson e Fichte e Kant.

¹²² Não há consenso entre os vários historiadores sobre o começo e a duração da Revolução Industrial. O historiador, Eric Hobsbawm, por exemplo, considera que a Revolução Industrial começou na Grã-Bretanha na década de 1780, mas só viria a ser totalmente reconhecida nas décadas de 1830 e 1840.

XVIII e XIX, contribuiu para consolidar uma alteração social que já vinha acontecendo desde o século XVI. A grande transformação na burguesia, e o regime republicano francês, foram determinantes, para modificar a relação que os indivíduos tinham para com a sua pátria. Como já vimos no capítulo anterior, uma das principais particularidades desta mudança, caracterizou-se por uma nova noção de soberania, que viria a ter um grande impacto na forma como a sociedade estava organizada. Recordando o essencial: em vez de uma sociedade organizada à volta de Estados dinásticos, (cujo ápice era o rei de descendência supostamente divina), a sociedade passou a ser organizada à volta de um Estado, cujos representantes políticos eram eleitos pelos cidadãos (ex-súbditos), ou melhor, por alguns cidadãos (já que nessa altura ainda não havia sufrágio universal). Do ponto de vista psicológico há que salientar uma das grandes alterações:

Como cidadão, sujeito de direitos “universais”, o homem liberal torna-se responsável pelo *destino* e pela figura dessa nova entidade, a pátria-nação, e pode dizer-se, enfim, que lhe cabe nessa qualidade *assumi-la*, quer dizer, ao mesmo tempo aceita-la e modifica-la pela sua acção cívica. Como cidadão *tem*, enfim, uma pátria, coisa que nenhum homem, nem mesmo o rei, pois com ela se confunde, podia “ter”, pois era a pátria que o *tinha* a ele. De pura presença geográfica, natural, *lugar* de um destino certo ou incerto entre vida e morte, a pátria converte-se em realidade *imane*nte da qual cada cidadão consciente é solidário e responsável. Assim como no domínio político lhe é pedido que directa ou indirectamente a assuma pelo *voto*. (Lourenço, 2010, p. 83)

Esta nova maneira de pensar e de estar, viria a ter profundas consequências nas monarquias da Europa e após a abolição da monarquia francesa desencadearam-se inúmeros conflitos por todo o território europeu com extensão aos Estados Unidos. Refere-nos Rui Ramos (2010) que entre a independência dos Estados Unidos em 1776 e a destruição do Império de Napoleão em 1815, a Europa esteve quase sempre em Guerra mudando a sua configuração. Alguns Estados não sobreviveram, por exemplo as repúblicas de Génova e de Veneza e «No inverno de 1807-1808, a monarquia portuguesa na Europa pareceu destinada a aumentar o número dos Estados defuntos» (Ramos, 2010, pp. 439-440). Portugal viria a ser invadido, o que levaria à deslocação da Coroa para o Brasil, evitando assim estrategicamente a prisão da família real.

Na opinião de Sobral (2012, pp. 60-61), este momento marca decisivamente uma outra conjuntura histórica para Portugal por dois motivos principais: em primeiro lugar Portugal perdia de repente a sua representação de soberania nacional. Situação que se manteria até ao triunfo do liberalismo. Em segundo lugar, as invasões francesas pelas suas características provocariam uma maior consciência da identidade nacional. Mattoso (1998), na sua análise sobre a consciencialização da identidade nacional, refere-nos que estes conflitos trouxeram importantes efetivos de exércitos estrangeiros para dentro do país, mostrando assim a um grupo maior de portugueses, que os estrangeiros não eram somente os espanhóis como até então, mas também outros povos (franceses e ingleses). Evidenciam-se portanto, as primeiras manifestações de resistência popular espontânea, a que o autor atribui um carácter nacional. Os franceses, não só eram vistos como os invasores, como também, associados às ideias revolucionárias que iam contra os princípios da religião católica e das monarquias. Os ingleses, apesar de ajudarem o país (ajuda que como sabemos em grande parte contribuiria para o fracasso do Império Francês), tinham uma influência no governo e

no exército portugueses que se revelaria o cerne da revolução liberal em Portugal em 1820. Já as guerras liberais, do ponto de vista da identidade nacional, tiveram características diferentes. Opuseram os portugueses uns contra os outros o que se verificaria determinante pela sua carga de ideias sobre a nação:

(...) os numerosos exilados liberais em contacto com outras nações sonhavam trazer para a sua pátria as instituições liberais e defendiam-nas em nome de um patriotismo cujo valor consideram indiscutível. As suas ideias não eram partilhadas por todos os portugueses, mas o seu triunfo contribuiu para difundir o ideal nacional como um vínculo que devia unir todos os portugueses independentemente da sua ligação com qualquer poder constituído. (Mattoso, 1998, p. 13)

Começa assim, em Portugal, um período com uma forte «articulação entre liberalismo e nacionalismo» (Sobral, 2012, p. 60). Ou seja, os ideais liberais em oposição aos privilégios e às monarquias absolutas entram em consonância com ideias de defesa da liberdade e dos direitos dos cidadãos. Para o autor citado, desta conjuntura vão beneficiar essencialmente dois grupos sociais que serão determinantes para o nacionalismo: primeiro, os detentores de alguns rendimentos próprios, a burguesia; segundo, os que tinham formação intelectual. Estes últimos consideravam-se na conjuntura do país, com reconhecida capacidade para serem os eleitores elegíveis na nova esfera pública.

Em 1822 foi introduzida a primeira Constituição Portuguesa, que afirmou a soberania da nação; concedeu o direito de voto a todos os homens que soubessem ler e escrever, maiores de 25 anos; não reconheceu privilégios à nobreza e ao clero; e limitou a autoridade do rei que teria de ser submetida à supremacia das Cortes. Estava assim instituída uma Monarquia Constitucional em Portugal. Entretanto, por causa de um conjunto de circunstâncias que não cabe neste trabalho desenvolver, já o Brasil se tinha tornado independente, pondo fim ao Império Luso-brasileiro.¹²³

Devido à conjuntura que acabamos de referir sucintamente, Portugal viveria até inícios da segunda metade do século XIX graves divergências de opiniões, o que levaria a um estado de crise permanente¹²⁴. O sucesso da implantação do liberalismo só viria a acontecer em 1834, depois de uma guerra civil na qual as forças liberais (lideradas por D. Pedro IV) derrotaram a forte resistência absolutista e clerical (liderada por D. Miguel) que dominava o país. Destaca-se também mais tarde o tumulto popular que ficou conhecido pela Revolta da Maria da Fonte em abril de 1846.

Durante a implantação do liberalismo, época reconhecida por vários autores como sendo também o aparecimento e expansão do nacionalismo moderno, desenvolvia-se na Europa um movimento estético no seio das elites culturais nas áreas das letras e nas artes, designado por Romantismo. Este movimento caracterizava-se por uma visão do mundo centrada no indivíduo. Se o século anterior tinha sido marcado pelo

¹²³ A independência do Brasil ocorreu no período de 1815-1822 e ficou conhecida pelo *Grito do Ipiranga*: «A 7 de Setembro de 1822, no Ipiranga, em São Paulo, D. Pedro decidiu-se pela independência, sendo aclamado “Imperador”. As Cortes de Lisboa decidiram reagir pela força, aproveitando as tropas brasileiras no Brasil e a fidelidade das províncias do Norte (...)» (Ramos, 2010 p. 472).

¹²⁴ Ramos refere: «O fim da guerra civil em 1834 não trouxe a paz. Entre 1834-1851 houve pelo menos cinco golpes de Estado com sucesso e duas guerras civis (1837 e 1846-1847). (...) Foi neste contexto que o país mudou de instituições, através da mais radical das suas revoluções políticas, a qual criou a estrutura institucional básica e a linguagem e os conceitos da Época Contemporânea em Portugal» (Ramos, 2010, p. 491).

Iluminismo e pela Razão, o Romantismo marcaria o século XIX pela emoção, pela subjetividade e pelo *eu* do indivíduo.

Como salienta Sobral (2012, p. 61), em Portugal o cruzamento entre Romantismo, Liberalismo e Nacionalismo, desenvolveu um tipo de *Nacionalismo* que via a nação por duas perspetivas distintas. Se por um lado, a nação era vista como algo com uma existência histórica de valor inestimável, o qual não se podia prescindir de modo algum (na Constituição portuguesa de 1822 *Amar a Pátria* era um dos deveres expressos). Por outro, a nação era também vista com o desejo de modernização e desenvolvimento tecnológico, económico, literário e artístico. Portanto, este *nacionalismo* promovido pelos *românticos* e articulado com o *liberalismo* fez-se presente pelo **culto do passado** e pelos **particularismos culturais**. Para Catroga (1993b) foi este Romantismo, enquanto movimento cultural protagonizado pelas elites intelectuais, que levou à própria consolidação do Liberalismo monárquico constitucional em Portugal. A evocação histórica do passado glorioso prendia-se sobretudo com a construção de uma *ideia de nação*, que se relaciona como já referimos com a própria identidade dos seus indivíduos. Smith, a este respeito salienta que, ter a consciência das origens tornou-se nesta nova conjuntura, fundamental, para a definição de «quem somos» (Smith, 1997, p. 39), enquanto Nação e enquanto indivíduo.

Antes de terminar e passar ao seguinte subcapítulo gostaríamos somente de referir a mudança que se efetuou no início do século XIX num dos mais importantes símbolos de soberania nacional, a Bandeira Constitucional, que podemos observar na Fig. 31.

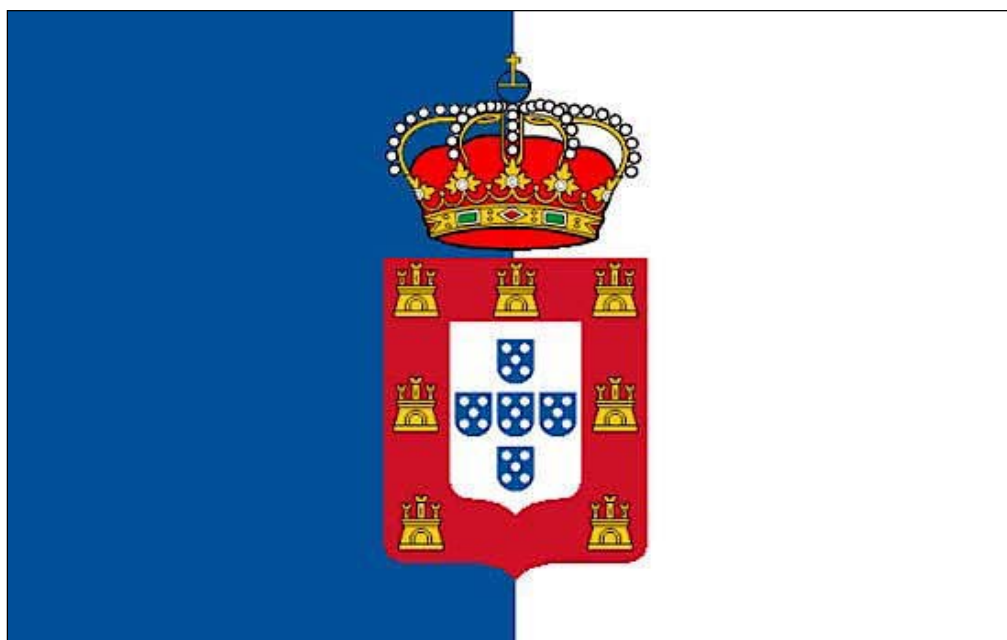


Fig. 31 Bandeira Constitucional. Fonte: (Blog Real, 2013).

Na sequência da revolução liberal as cores adotadas como nacionais foram o branco e o azul. Mattos (1961) refere-nos a este respeito que há antecedentes históricos na escolha destas duas cores. Em 23 de agosto de 1821, D. João VI, revogava um decreto anterior (de 7 de janeiro de 1796) que determinava uma alteração nas cores do «laço nacional»¹²⁵, que em vez de escarlate e azul passaria a ser azul e branco. O autor salienta que a razão desta alteração vinha explicada nesse decreto de 1796 que dizia: «Haverá um Laço Nacional, composto na forma do modelo junto, das cores branca e azul, por serem aquelas que formarão a divisa da Nação Portuguesa desde o principio da Monarchia em mui Gloriosas épocas da sua Historia.» (Mattos, 1961, p. 65). Em 18 de outubro de 1830, a Regência da Ilha Terceira decretava então as características da nova bandeira:

Manda a Regência em nome da Rainha, que de ora em diante a Bandeira Portuguesa seja bipartida verticalmente em branco e azul, ficando o azul junto da haste, e as Armas Reais collocadas no centro da Bandeira, a metade sobre cada uma das cores; Manda outro sim a Regência em nome da mesma Senhora, que nos Laços Militares do Real Exército e Armada se usem as mesmas cores azul e branca com a mesma forma do Laço actualmente em uso, e ocupando a cor branca a parte exterior e centro do mesmo (...). (Mattos, 1961, p. 65)

Fig. 32 Bandeira que se atribui à fundação do reino de Portugal. Fonte: (Mattos, 1961, p. 15).

A bandeira do reino de Portugal teve inúmeras variantes, que o autor citado nos explica no seu livro, mas antes da vitória liberal era totalmente branca somente com o escudo das armas coroado ao centro. Segundo o autor, em parte, a razão da escolha das duas cores mencionadas encontra-se justificada no decreto de 1796, que determinava que o **branco e o azul eram as cores da divisa da Nação Portuguesa na fundação do reino** (Fig. 32):



(...) as armas do Conde D. Henrique — a cruz de azul em campo de prata — que, tudo leva a crer, seu filho D. Afonso Henriques, também usou no início da sua carreira militar, estavam naturalmente indicadas para a representação do Condado Portucalense e das primeiras lutas pela independência¹²⁶. (Mattos, 1961, p. 17)

¹²⁵ Um laço é uma insígnia realizada a partir de um laço de fitas usado, geralmente num chapéu, num barrete ou ainda numa lapela ou até no cabelo de uma dama, preso com um gancho. O laço nacional contém as cores distintivas para significar a nacionalidade.

¹²⁶ Em heráldica, considera-se o campo do escudo toda a área que está configurada dentro do escudo. Esta pode estar dividida em partes que geralmente são denominadas de quartéis. O campo do escudo pode ser constituído por uma cor uniforme que forma o seu fundo. A esta cor em heráldica dá-se o nome de metal ou esmalte. São metais, a prata e o ouro, representados pelas cores branca e amarela. São esmaltes: o vermelho, o azul, o verde, a púrpura e o preto.

Mas por outro lado, o autor também considera que «a escolha resultou do desejo de glorificação do espírito católico e profundamente mariano do povo português, referenciando-se o azul à cor do manto da Padroeira do Reino» (Mattos, 1961, p. 66). Convém recordar que aquando da Restauração, Portugal foi consagrado à Imaculada Conceição de Vila Viçosa por Decreto de 25 de março de 1646. Segundo o autor citado, este facto deve ter tido uma influência predominante.

5.2. As narrativas do nacionalismo cultural na primeira metade do século XIX¹²⁷

Existia, no seio dos círculos da elite romântica, na época de implantação do liberalismo, época habitualmente aceite como de eclosão e expansão do nacionalismo moderno, um movimento para definir elementos de uma cultura nacional portuguesa, mas a existência da realidade nação era inquestionável. (...) Não havia em Portugal — como em qualquer outro local — um único nacionalismo, mas vários discursos nacionalistas preocupados em definirem a nação, os quais traduziam diferentes orientações políticas e intelectuais. (Sobral, 2003, p. 1106)

Cabe-nos agora explicar mais concretamente como se desenvolveram em Portugal alguns dos conceitos que temos vindo a relatar e como se articularam com os trabalhos dos intelectuais.

Para impor uma nova ordem política, económica e cultural após o triunfo do liberalismo, era necessário inovar a opinião pública baseando-a em valores e ideias que servissem de base para «refundar» a Nação portuguesa (Catroga, 1988a, p. 45). Como já referimos, algumas das propostas do iluminismo e das convicções do nacionalismo mostravam-se ideais para em articulação com o ensino (da história, da literatura, moral, entre outras), lançar as bases para uma educação dita verdadeiramente nacional. O sentimento nacional deve ser espontâneo, mas para isso é preciso ser ensinado. Neste sentido as elites intelectuais portuguesas consideravam-se as mais bem preparadas para educar as massas:

Três meses depois da entrada triunfal dos soldados liberais na capital do reino, foi criada uma comissão para “propor um plano geral de estudos, educação e ensino público”, isto é, para “generalizar a instrução primaria e as Luzes” - “sendo o ensino público elemento principal da civilização dos POVOS”. Três semanas mais tarde, a comissão lançava um apelo a “todos os sábios nacionais e estrangeiros”, pedindo-lhes com toda a simplicidade e em nome da “civilização da pátria”, “memórias, trabalhos e lembranças”. (França, 1999, p. 70)

Almeida Garrett, segundo José-Augusto França, era a alma desta comissão, mas o seu apelo não viria a ser escutado neste momento e a dita comissão acabaria por desaparecer. Contudo, os trabalhos desenvolvidos viriam a dar frutos e os intelectuais românticos foram os mediadores por excelência desta nova cultura que deveria formar

¹²⁷ Segundo José-Augusto França: «1835 (ou 1834), *pax liberalis*, é uma data indiscutível: marca o começo do processo romântico nacional, na sua fase de instauração. 1880 situa-se no fim deste mesmo processo, no momento em que se caracteriza uma viragem da sociedade portuguesa e onde, sobretudo, esta sociedade toma consciência dos seus próprios valores — e da sua própria falência» (França, 1999, p. 7).

indivíduos capazes de se compreender a si próprios como entidades unívocas e sociais detentoras de uma vontade comum:

O intelectual romântico, na linha de desenvolvimento de uma posição que já vinha do século XVIII, sentiu-se participante de uma «república das letras» constituída por todos aqueles que, tendo ascendido por mérito (e não por nascimento ou riqueza) ao papel de mediadores da verdade, deviam irradiá-la, tendo em vista, reformar a «alma nacional». Por isso todo o intelectual romântico, principalmente na primeira fase do romantismo, assumiu-se, também, como um educador, e defendeu que só uma profunda revolução cultural, poderia ajudar à construção de uma nova sociedade em que os indivíduos, compreendendo-se como entidades unívocas, interiorizassem igualmente imperativos sociabilitários. Daí a contração simultaneamente subjectiva (a do «eu») e sociabilitária (a valorização do *Volkgeist*¹²⁸) do pensamento social romântico e o seu esforço para renovar os sentimentos e as instituições religiosas em ordem a conseguir-se a cimentação de um novo consenso social alternativo ao Antigo Regime, que se pretendia destruir. Daí, também, a sua rejeição das perspectivas excessivamente abstractas e cosmopolitas típicas de algum iluminismo do século XVIII, atitude que se irá traduzir numa maior sensibilidade face aos costumes concretos dos povos, ao meio em que eles se inserem e às suas especificidades psicológicas. (Catroga, 1993b, p. 545)

Ou seja, os intelectuais românticos comparavam a comunidade a um indivíduo, com uma alma e um determinado carácter. Para a captação desta *alma nacional*, acreditavam ser necessário realizar uma análise histórica sobre o passado da nação e descobrir as suas particularidades. As conclusões que extraíssem deste estudo permitiriam uma condução da sociedade no presente e para o futuro. Isto queria dizer então que para *regenerar* ou *refundar* a Nação portuguesa com novos valores e ideais, era necessário um «regresso às origens» (Catroga, 1988a, p. 46). Portanto, esta ideologia expressou-se em todas as formas de cultura e teve uma base nitidamente historicista:

(...) a crença de que, com a nova ordem, a *existência* de Portugal teria, finalmente, possibilidades de existir com a sua *essência*, consubstanciada na “alma nacional” e revelada na cultura popular, nos monumentos, nos costumes, na memória, enfim na história. E esta invocação e evocação do passado passou a constituir uma das características essenciais do romantismo. (Catroga, 1988a, p. 46)

O romantismo português, principalmente na primeira metade do século caracteriza-se assim, por uma obsessão da genealogia da Nação e do seu percurso no tempo constituído por momentos de ascensão, queda¹²⁹ e regeneração. O trabalho dos intelectuais prendia-se por um lado, pela investigação e preservação dos *vestígios ancestrais*, por outro pela sua divulgação. Pois tratava-se de difundir na população as preciosas e genuínas expressões da cultura portuguesa.

¹²⁸ O *Volkgeist* é um conceito geralmente atribuído ao filósofo Johann Gottfried Herder que quer dizer: *espírito do povo* ou *carácter nacional*.

¹²⁹ A este propósito, Alexandre Herculano assinalou a existência de dois grandes ciclos na história de Portugal, um de ascensão e outro de decadência. O primeiro vai desde a formação do reino até aos Descobrimentos e o segundo, deste último até ao liberalismo.

5.2.1. Exaltação Liberalista e Heroísmo Romântico na literatura

A literatura apresentou-se uma das formas de representação mais eficaz para transmitir a ideia de nação. O romance por exemplo mostrou-se um modelo narrativo excepcional para contar as histórias nacionais. Já aludimos às suas potencialidades no capítulo anterior, principalmente na tese de Anderson. Através da literatura portuguesa operava-se uma hermenêutica da nação que fundia as duas vertentes essenciais já referidas: valorização do passado, e preocupações com o presente e futuro da Nação.

Miguel Real (2008) refere-nos que os estudos da interpretação de Portugal através da literatura, realizados por Eduardo Lourenço, permitem-nos compreender o sentimento de identidade nacional que estes intelectuais viviam nesta época. Diz-nos o autor que a primeira metade do século foi um período de «exaltação liberalista e de heroísmo romântico, compensador do «vazio» legado pela ocupação francesa e pela «protecção inglesa» (Real, 2008, p. 76). Almeida Garrett (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877), protagonistas deste período, concretizavam através das suas obras esta compensação, tornando-se eles próprios também em referências «épicas» e «heroicas». A obra de Garrett inspira-se sobretudo em temas da história portuguesa e no teatro de Gil Vicente. Em 1825 o autor realiza em Paris uma publicação sobre a grande figura de Camões que para alguns investigadores é o marco da introdução do Romantismo em Portugal: um romantismo com características de exaltação pelos valores históricos da nação. Para Lourenço (2010), a narrativa de Almeida Garrett dentre todos os escritores do romantismo, é aquela que melhor transmite a relação que se estabeleceu entre o romantismo e o nacionalismo cultural desta época:

Nenhum itinerário romântico é, entre nós, mais interessante a esse respeito que o de Garrett. Ele é o primeiro de uma longa e ainda não acabada linhagem de ulisses intelectual em busca de uma pátria que todos temos sem poder ajustar nela o sonho plausível que nos pede e a realidade amarga que nos decepçiona. A sua intervenção *reformadora* em quase todos os sectores culturais do tempo nem foi fruto de diletantismo superior nem de ambição inconsequente. Foi a tradução adequada e genial dessa nova relação da consciência literária que já não pode conceber-se apenas como criadora de obras abstratamente valiosas no âmbito ocidental dos *beaux-esprits*, mas que se apercebe que *a sua realidade e destino de autor* estão ligados à maior ou menor consciência de inédita forma histórico-espiritual que é a pátria, uma pátria *a ser feita* e não apenas *já feita*. (Lourenço, 2010, p. 83)

A reflexão do autor salienta que a ênfase no passado glorioso de Portugal, tanto do ponto de vista espiritual como histórico, tornava-se também uma forma de compensar o sentimento de decadência justificado pelo atraso tecnológico e cultural em que o país se encontrava, perante uma Europa já em rápida modernização. *Renascer, regenerar, refundar* a nação portuguesa era, portanto, a ambição que guiava os intelectuais portugueses na primeira metade do século. Mas para efetuar este renascimento da pátria significava como já vimos *compreender e exaltar a essência e vocação da própria Nação*. Portanto a perspectiva do culto da história tornou-se para os intelectuais portugueses um dever cívico. As elites acreditavam que era este o melhor caminho para criar uma consciência nacional que resultasse na construção de um consenso alternativo àquele do Antigo Regime.

5.2.2. A difusão dos ideais através do romance histórico e do teatro nacional

O ensino e os vários meios de comunicação mostravam-se eficazes para a difusão entre as massas deste complexo processo de regeneração da nação. As lendas de Portugal, os costumes do povo, os monumentos históricos nacionais, as paisagens pitorescas, entre outras, passaram assim a exprimir-se, para além da literatura, através da poesia, dos romances históricos, da música, entre outras, e vulgarizadas através dos livros, jornais, revistas, teatros, museus e exposições. Já atrás referimos o romance, mas mais concretamente o romance histórico tornou-se no século XIX um género importante pelas suas potencialidades. Thiesse (2001, pp. 127-132) defende que foi em grande parte através deste estilo narrativo que as nações construíram a sua galeria de heróis pitorescos e a sua representação na história.

O movimento de romances históricos inicia-se com Walter Scott (1771-1832)¹³⁰ na Escócia e estende-se rapidamente a toda a Europa. O seu carácter didático, e por consequência ideal para o inculcar de certos valores patrióticos, observa-se pela abundância de descrições detalhadas das cenas, desde os objetos aos costumes, paisagens, personagens, inclusive com comentários do próprio narrador. O romance histórico apresentava-se como uma forma habilidosa na qual se misturava a realidade dos factos com algumas invenções, tornando a leitura muito mais atrativa para os novos grupos de leitores. Em Portugal, pode-se observar esta influência através de alguns escritores, cujo cultor mais importante foi Alexandre Herculano, que dedicou numerosos romances aos conflitos políticos e sociais da Idade Média portuguesa:

Para Herculano, Walter Scott constitui uma fonte profunda: era ele o inspirador da sua missão de romancista histórico. O escritor fala pouco dele, mas Scott está presente no seu espírito como um paradigma da literatura que ele próprio criou em Portugal. Falando de um discípulo, dirá que ele se tornará talvez “um “emulo de Scott”, e este é o maior elogio que pode fazer-lhe. Walter Scott é, portanto, o modelo desejado, conforme um certo programa, menos pela definição dos temas que pela definição de um ensino nacional ou nacionalista. (França, 1999, p. 97)

Como podemos depreender das palavras de França, o estilo de narrativa de Scott inspirou Herculano no cumprimento de um certo programa de educação nacionalista que se pretendia na época para Portugal. Programa esse igualmente seguido por Almeida Garrett e outros intelectuais. O texto de Herculano publicado numa revista do Porto em 1835, citado por França, mostra-se neste sentido oportuno e esclarecedor:

Diremos somente que somos românticos querendo que os Portugueses voltem a uma literatura sua [...]: que amem a pátria mesmo em poesia: que aproveitem os nossos tempos históricos, os quais o cristianismo com a sua doçura, e com o seu entusiasmo e o carácter generoso e valente destes homens livres do Norte que esmagaram o vil império de Constantino, tomaram mais belos que os dos antigos [...] que substituam

¹³⁰ Walter Scott nasceu em 1771 em Edimburgo. *Ivanhoe*, é o primeiro romance histórico de Scott, publicado em 1819. A história trata de uma das famílias nobres dos saxões num momento em que a nobreza na Inglaterra foi normanda. A história passa-se em 1194, após o fracasso da Terceira Cruzada. O romance acaba com o ato que simboliza o nascimento da nação inglesa. Ricardo Coração de Leão, que tinha reconquistado o trono, anuncia a definitiva reconciliação entre os saxões e os normandos.

(os versos dos Gregos) por nossa mitologia nacional na poesia narrativa; e pela religião, pela filosofia e pela moral na lírica. (França, 1999, p. 97)

Como refere o autor, Herculano determinava assim o universo criativo do seu trabalho e de toda a sua geração: «A pátria que ele punha em causa, a pátria nova e eterna, era tanto um tema histórico como um tema mítico» (França, 1999, p. 97).

A imprensa teve aqui um papel determinante. Como nos refere Catroga (1988a), foi por exemplo através das páginas do jornal ilustrado *O Panorama*, que Herculano introduziu e difundiu, os seus romances históricos. As suas narrativas combinavam o saber erudito do historiador, caracterizado por uma minuciosa reconstituição histórica (festas religiosas, ambientes, cidades, paisagens, entre outras), com uma fértil imaginação de tramas e enredos. Depois, além disso, Herculano ainda tecia comentários filosóficos, sociais ou políticos, muitas vezes relacionados com a sociedade Oitocentista. E por fim, muitos destes romances ainda eram complementados com ilustrações alusivas, assunto do maior interesse que na segunda parte desta dissertação veremos com maior detalhe.

A grande difusão das narrativas históricas atingiu um sucesso tal durante alguns anos que gerou inúmeros seguidores, entre os quais, António Feliciano de Castilho (1800-1875) e Rebelo da Silva (1822-1871). Do ponto de vista da pedagogia social foi extremamente útil, pela forma como se transmitiam certos conhecimentos do passado. Por exemplo, a narrativa do romance era capaz de produzir uma identificação do leitor com os heróis da história dotados de valores cívicos e espirituais a imitar. Outra característica importante é que «veio trazer para um primeiro plano o artista, o herói sem armas» (Matos, 2002, p. 107). Camões é o melhor exemplo deste tipo de herói. Inspirou, como já vimos Garrett e também Herculano, entre muitos outros escritores e artistas da mesma geração. Matos (2002) comparando este facto em outros países, refere-nos que o regresso à epopeia antiga é um estilo que também se afirmou em França a partir de 1830. Do mesmo modo, a imagem de Joana d'Arc é reinventada a partir sobretudo da História de França do escritor Victor-Émile Michelet. Segundo o autor citado, Joana d'Arc do ponto de vista simbólico, representa a própria França e ao fazê-lo torna-se num dos seus grandes símbolos. Camões torna-se igualmente num dos símbolos maiores de Portugal.

No decorrer do século de Oitocentos, são vários os heróis que considerados os símbolos eternos da história foram alimentando o imaginário dos artistas, na produção das suas obras, «é nestes guias intelectuais que se reveste o individualismo romântico e a sua concepção heroica da história.» (Matos, 2002, p. 108). O autor salienta que é possível encontrar de forma bem tangível na escrita dos romances, ressonâncias deste espírito em expressões que se referem ao «eu» da comunidade, tais como, «Génio nacional», «alma lusitana», «espírito lusitano».

No teatro a substituição do drama da tragédia clássica pela representação das histórias nacionais e dramas patrióticos passa a encontrar-se também presente na primeira metade de Oitocentos. Muitos estudiosos do romantismo consideram que o teatro teve um papel de primeiro plano equiparável à Imprensa. Aliás, verifica-se inclusive o aparecimento de inúmeros jornais de teatro.

Os teatros tornaram-se um dos principais lugares da expressão política e da vida social. O seu sustento, em muitos casos, passou a estar a cargo das burguesias, já que entre outros meios era o lugar onde se divulgavam as posições de poder económico e

social. Foi na sala do Condes, comprada pelo empresário mecenas conde de Farrobo, que em 1838 Almeida Garrett apresentou a sua primeira peça romântica, *Um Auto de Gil Vicente*. Mas os primeiros passos na criação de um novo conceito de teatro deram-se antes. Garrett, depois de voltar do exílio em França e em Inglaterra, fundou um Conservatório de Música em 1835 e em 1836, Passos Manuel encarregou-o de restaurar o teatro nacional: «Tratava-se de “fundar e organizar” um teatro que “sendo uma escola de bom gosto, contribuisse para a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa”» (França, 1999, p. 180). Um mês e meio depois um decreto-lei criava três importantes instituições: a Inspeção-geral dos Espetáculos, o Conservatório de Arte Dramática, que absorveu o Conservatório de Musica, e uma sociedade para a fundação e organização de um teatro verdadeiramente nacional: «Garrett era a alma e o cérebro de todas estas instituições» (França, 1999, p. 180).

Este teatro, batizado de Teatro D. Maria II, depois de inúmeras vicissitudes viria a ser construído segundo um projeto (neoclássico) do arquiteto Fortunato Lodi no Rossio. No local onde outrora tinha sido o palácio da Inquisição, destruído pelo terramoto de 1755, e depois o Palácio dos Estaus também este destruído por um incêndio. A sua inauguração ocorreu em 1846. No mesmo ano no verão foi exibida a primeira peça de Garrett neste teatro, *O Alfageme de Santarém*, que: «ofereceu o mais belo momento romântico de entusiasmo revolucionário ao público de Lisboa. Ao público que, transbordando da sala repleta, fazia eco aos gritos inflamados da peça...» (França, 1999, p. 183).

Tal como acontecia com o romance histórico, o teatro romântico propunha ao público a descoberta das personagens e de toda a ambientação histórica. Ao invés de proporcionar uma «catarsis» clássica como outrora, o espetador assimilava agora todas as paixões e sensações como sendo suas:

(...) o Eu do espectador deve ser carregado e não libertado. Carregado, mas também instruído e até esclarecido: atraído pelo prazer, ele recebe, no fim de contas, uma lição de moral que age sobre os seus costumes de cidadão. O teatro deve educar: é um agente desta “civilização” (...). (França, 1999, 177)

5.2.3. Retratos da nação — a pintura de cariz romântico na primeira metade do século: a cultura popular, a paisagem nacional e a História de Portugal

As mudanças que temos vindo a relatar penetraram muito lentamente na pintura em Portugal. Segundo nos refere França (1999, p. 363) durante a primeira metade de Oitocentos, a pintura romântica portuguesa nunca atingiu o grau de desenvolvimento do teatro, da poesia ou da literatura de ficção de cariz romântico. Em grande parte, este atraso deveu-se por um lado, ao ensino clássico rígido das belas-artes na Academia e por outro, às limitações de um mercado praticamente inexistente. Vejamos alguns exemplos de meados do século para podermos apreender a penetração dos ideais de nacionalismo cultural na pintura.

Podemos dividir os interesses dos pintores essencialmente em pintura de género (ou de costumes), pintura de paisagem nacional, pintura de retrato e pintura histórica.

Domingos Sequeira (1768-1837) principia a transição do neoclássico para o romantismo em 1827, mas só mais tarde outros artistas começaram a aderir à estética

romântica. Auguste Roquemont (1804-1852) de nacionalidade suíça, instalado em Portugal desde 1828 foi o primeiro. Dedicou-se essencialmente à pintura de *gênero*, representando cenas quotidianas da vida rural do país: «Garrett, (...) compreendeu bem a significação profunda deste nacionalismo pictural. Dará então a Roquemont o título de “artista português legítimo” (...). O “gênero” introduzia-se, portanto, na pintura romântica portuguesa através deste “petit-maitre” estrangeiro naturalizado por Garrett» (França, 1999, p. 226).

É, portanto, Roquemont que mostra à nova geração de pintores portugueses o potencial do universo de imagens pitorescas. Os seus quadros de *gênero*, explorados a partir do natural tiveram um grande impacto e desempenharam um papel crucial. Por exemplo, tal como Roquemont, o pintor Leonel Marques Pereira (1828-1892) dedicou toda a sua vida a pintar pequenas telas sobre temas rústicos, festas e feiras rurais.

Dentro do universo da cultura popular os costumes nacionais tornaram-se, a partir do meio do século, num dos filões dos pintores românticos portugueses e não só. Como nos indica Thiesse (2001) os camponeses, os seus costumes e os trajes, foram a categoria social mais retratada na pintura de Oitocentos por toda a Europa: «L'iconografia ottocentesca fornisce esempi a profusione di costumi popolari delle diverse parti d'Europa, mentre non possiamo dire lo stesso per i secoli precedenti (...)»¹³¹ (Thiesse, 2001, p. 187). A questão é que o fascínio pelas tradições populares generalizou-se não só entre as artes, como também, desencadeou inúmeros estudos fazendo aparecer uma nova ciência. Thiesse (2001, pp. 162-168) refere-nos que William John Thoms, bibliotecário do parlamento inglês e grande admirador da obra literária dos irmãos Grimm¹³², foi quem lançou o termo *folklore*¹³³ em 1847 para se referir à cultura tradicional dos camponeses. O mencionado bibliotecário impulsionou um projeto com uma vasta rede de pesquisadores, destinado a coordenar o estudo da ciência emergente na Inglaterra. As pesquisas da cultura popular integraram-se numa nova forma de sociabilidade que nasceu com a burguesia. Esta proporcionou por um lado, a constituição de inúmeras associações locais de estudiosos, por outro o aparecimento de publicações periódicas, através das quais, se difundiam os conhecimentos e se divulgavam as diretrizes necessárias para o desenvolvimento da nova atividade científica. De acordo com a autora, a ambição destas associações era fazer obra científica e segundo as perspetivas intelectuais da época isto implicava uma recolha exaustiva de documentos. A autora aponta inúmeras recolhas de costumes populares efetuadas por toda a Europa, e também em Portugal¹³⁴. Muitas destas pesquisas viriam a conduzir à realização ou síntese de trajes populares e em alguns casos pretendeu-se um traje nacional. Como salienta a autora a realização de um traje nacional baseado na cultura popular, obedece a várias regras que decorrem de inúmeros estudos e recolhas (escolha dos materiais, das cores, medidas, formas e diversos ornamentos). O objetivo era que cada traje pudesse rivalizar entre os demais

¹³¹TLA: «A iconografia do século XIX proporciona uma profusão de exemplos de trajes típicos de diferentes partes da Europa, o mesmo não podemos dizer para os séculos anteriores (...)» (Thiesse, 2001, p. 187).

¹³² Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) de nacionalidade alemã são os autores de uma série de contos muito conhecidos, tais como *O capuchinho vermelho*, *O gato das botas*, *Cinderela*, *A Branca de neve e os sete anões*, *O pequeno polegar*, *João feliz*, entre muitos outros.

¹³³ Informa-nos a autora citada que o termo é simplesmente uma tradução inglesa da palavra alemã *Volkskunde*, que quer dizer «ciência do povo».

¹³⁴ Por exemplo o livro *Sketches of the Country, Character and Costume in Portugal and Spain* do inglês William Bradford (ca 1780-1857) em 1810, durante uma campanha do exército inglês na Península Ibérica. Todas as gravuras a cores foram reproduzidas de desenhos do próprio William Bradford.

das várias nações. Nós podemos salientar o Traje de Lavradeira (Minho), como aquele que viria a ser um dos mais representativos da nação portuguesa (senão o mais representativo) no início do século XX.

A primeira grande fase de desenvolvimento dos estudos da cultura popular em Portugal, segundo nos refere João Leal (2000, p. 29), começa nas décadas de 1870 e 1880¹³⁵:

Enfatizando a nação como uma comunidade de descendência e destacando o papel que a cultura vernácula, a língua e os costumes populares desempenharam na sua definição, o modelo etnogenealógico teve entre os antropólogos, os etnógrafos e os folcloristas os seus “intelectuais orgânicos” por excelência. Foram eles, como afirma Smith, que, através das suas pesquisas, forneceram os materiais para a elaboração de um discurso identitário sobre a nação baseado na cultura popular. É justamente a partir deste quadro analítico que podemos encarar a antropologia portuguesa ao longo do período que vai desde 1870 a 1970. Como muitas das suas congéneres europeias, ela constitui um dos lugares centrais de articulação de um discurso etnogenealógico sobre a identidade nacional. (Leal, 2000, p. 17)

Voltando à pintura, França reflete sobre esta ênfase que muitos pintores românticos tinham numa «imagística melancólica e um tanto afectada» de gostos rústicos, explicando que é a representação de «uma espécie de reacção, ou mesmo fuga, diante das inovações da civilização fontista» (França, 1999, p. 353). Thiesse (2001, p. 155), por seu lado também reflete sobre o mesmo argumento e relaciona-o com um fenómeno decorrente da relação que se estabelece entre *identidade nacional* e *progresso*. A autora indica-nos que a procura de referimentos no campo e nos camponeses deve-se ao facto de estes serem entendidos como a expressão mais autêntica da relação que existe entre a nação e a terra. Segundo a autora, esta imagística no *rural* explica-se precisamente pelo facto da nação moderna se fundamentar sobre o primado de uma comunidade intemporal, cuja legitimação assenta na preservação de uma herança ancestral. A autora defende que é devido ao conservadorismo que a nação vai resistindo à rápida modernização, oferecendo segurança aos cidadãos e permitindo desta forma uma continuidade apesar da rápida evolução.

A par da cultura popular, a paisagem nacional também foi um dos temas prediletos dos pintores de Oitocentos. Tomás da Anunciação (1818-1879) foi o segundo pintor do romantismo português que seguiu o caminho aberto por Roquemont, afastando-se da aprendizagem dos cursos da Academia, onde dizia somente copiar estampas. Em meados do século a sua pintura destacava-se, principalmente, pelos cenários de paisagens do país onde também se podem ver os seus animais favoritos, bois, carneiros, cavalos, entre outros:

Era então considerado como o chefe de fila do romantismo nacional; em 1865, será classificado oficialmente como “o criador duma escola de paisagem em Portugal”. Anunciação era, sem dúvida, o mais popular dos pintores, e venderá mais de seiscentos quadros durante a sua vida. (França, 1999, p. 353)

¹³⁵ É neste período que a antropologia portuguesa se afirma como campo disciplinar autónomo. Destacam-se os nomes de Adolfo Coelho (1847-1919), Teófilo Braga (1843-1924), Consiglieri Pedroso (1851-1910) e de Leite de Vasconcelos (1858-1941).

João Cristino da Silva (1829-1877) considerava-o o seu mestre, e ficou igualmente conhecido como um pintor de paisagem. Na exposição Universal de Paris em 1855, expôs a obra *Cinco Artistas em Sintra*, na qual, estão figurados alguns dos pintores principais do romantismo português: Tomás da Anunciação, Francisco Augusto Metrass, José Rodrigues, o escultor Vítor Bastos e ele próprio, Cristino. José Rodrigues (1828-1887) afirmou-se como pintor de retratos, e o escultor Vítor Bastos (1830-1894) em 1860 apresentou o seu modelo para o monumento a Camões que viria a ser inaugurado em 9 de outubro de 1867 na praça Luís de Camões, em Lisboa. No conjunto desta pintura ainda se pode ver, ao fundo na paisagem, o Palácio da Pena, edifício icónico do romantismo português¹³⁶. Voltaremos a ele mais à frente. O quadro viria a ser comprado, como muitos outros, precisamente por D. Fernando de Coburgo, por muitos considerado o ideólogo da Pena.

O único pintor importante que ficou a faltar neste quadro foi o visconde de Meneses. Segundo (França, 1999, p. 227), Meneses (1817-1878) e Francisco Metrass (1825-1861) partiram em 1844 para adquirir formação em Itália, Roma, com dois célebres pintores alemães, Overbeck e Cornelius, que procuravam renovar as bases espirituais da pintura com um simbolismo que se aproximava do romantismo. Quando voltaram a Portugal só viriam a conhecer o êxito, tal como Anunciação e outros, em meados do século já em pleno *fontismo*.

O problema prendia-se com o mercado de venda de pintura em Portugal ser muito escasso, não permitindo aos pintores uma vida fácil. D. Fernando de Coburgo teve neste contexto uma grande importância tentando dar o exemplo, sem grande sucesso, comprando inúmeras telas de pintores portugueses.

Meneses afirmou-se com a pintura de retratos e Metrass dedicou-se essencialmente à pintura Histórica. O tema da História, como temos vindo a perceber, era um dos mais caros à construção da ideia de nação. Thiesse (2001, 136) refere-nos que a pintura histórica proliferou por toda a Europa durante a segunda metade do século XIX. Os temas eram escolhidos segundo a História particular de cada nação. Geralmente, os pintores privilegiavam as grandes batalhas, nas quais as nações tinham combatido pela liberdade. A ênfase era colocada no espírito de resistência patriótica ou na conquista: «Il modello della storia nazionale, scritta o dipinta, è quello di una continuità plurisecolare costellata di battaglie e di lotte per la libertà, scandita da eroi (...)»¹³⁷ (Thiesse, 2001, p. 136). No caso português, Camões tornou-se na pintura, tal como no romance e no teatro, um dos temas mais frequentes. É da autoria de Metrass o famoso quadro *Camões na Gruta de Macau*, pintado em 1853. Como nos refere França:

Camões, tema da primeira pintura romântica portuguesa, em 1824 regressava, trinta anos mais tarde, sob os pincéis dum novo pintor da geração romântica. Metrass pintará ainda os últimos momentos do poeta, tal como Sequeira, e “*a leitura d’ Os Lusíadas, ao rei D. Sebastião*” - como o fará, setenta e cinco anos mais tarde, António Carneiro, o último dos pintores românticos nacionais. (França, 1999, p. 351)

Apesar de um mercado de arte muito limitado, a pintura histórica, os retratos e os temas rurais, ou rústicos, difundiram-se muito nos domínios do consumo através de

¹³⁶ «O castelo da Pena em Sintra é a obra-prima de D. Fernando de Coburgo; e também a obra-prima do romantismo em Portugal» (França, 1999, p. 216).

¹³⁷TLA: «O modelo da história nacional, seja escrita ou pintada, é baseado numa continuidade secular repleta de batalhas e lutas pela liberdade, marcadas pelos heróis (...)» (Thiesse, 2001, p. 136).

outros meios e formatos: litografias, ilustrações de livros e de jornais, medalhas, pratos, entre outros. Em Portugal, o mercado dos jornais ilustrados foi um dos meios mais poderosos de vulgarização da imagística da pintura romântica como teremos oportunidade de verificar na segunda parte desta dissertação.

5.2.4. Os monumentos históricos a visão medievalista e o neomanuelino

O Romantismo português filia-se numa sensibilidade que remonta essencialmente à época medieval portuguesa. Os intelectuais consideravam como património arquitetónico identitário maioritariamente os vestígios medievais. Portanto, é também neste sentido que se enquadra a proteção e divulgação do património monumental no século XIX. Recolher, salvar, reconstruir as ruínas da época de ouro do povo português fazia parte de todo um programa nacional de proteção e divulgação da herança ancestral, sobre a qual a ideia de nação se pudesse fundamentar.

Para a identificação dos monumentos ou edifícios históricos procedeu-se à recolha e estudo de igrejas, conventos, fortalezas, estátuas, túmulos, entre outros, que simbolizassem os séculos mais importantes da história da arquitetura portuguesa. A necessidade de assinalar os monumentos cuja conservação era indispensável comportou todo um procedimento de pesquisa e descrição, mas também uma prática pedagógica destinada a difundir os conhecimentos e o interesse de que se revestiam. Grande parte desta divulgação foi feita através dos jornais ilustrados. Alexandre Herculano, por meio dos seus artigos n.º *O Panorama* apelava ao governo de D. Maria II, e aos municípios, para a conservação dos monumentos que restavam da época medieval. Segundo ele, eram estes os verdadeiros vestígios da história e grandeza do país, por oposição àqueles da era clássica. Veremos melhor na 2.ª parte desta dissertação como os jornais ilustrados divulgaram os monumentos nacionais.

Thiesse (2001, p. 143) refere-nos que a ideia de que a arquitetura medieval possuía um valor nacional pode ser explicada facilmente através da teoria de Herder sobre o *Volksgeist* (génio nacional) já mencionada anteriormente. Herder influenciado por conceitos do filósofo francês Rousseau¹³⁸ teorizou que a Idade Média em contraposição ao classicismo¹³⁹ era considerada o período da história do florescimento do génio alemão. Estas teorias e as de Rousseau influenciaram sobremaneira os intelectuais de todas as nações europeias e mais concretamente:

Em Portugal o neomanuelino assumiu-se como estilo nacional e ocupou o espaço que, nos restantes países, foi preenchido pelo neogótico, tendo acabado mesmo por servir as mais diversas ideologias incluindo as republicanas como aconteceu nas festas comemorativas do tricentenário da morte de Camões (1880). (Anacleto, 1993, p. 678)

É também com este mesmo espírito que o estilo neomanuelino assume grande importância quando se tratava de representar Portugal nas Exposições Internacionais. Para a exposição de Paris, em 1867, Portugal fez-se simbolizar por um pavilhão projetado por Rampin Mayor, com o qual pretendeu «transmitir uma imagem de Fausto e exotismo, imediatamente associável aos tempos de glória do Império

¹³⁸ Rousseau citado por Smith declarou: «A primeira regra que devemos seguir é a do carácter nacional: todos os povos a têm, ou devem ter, um carácter, caso não o tenham, devemos começar por dotá-los de um» (Smith, 1997, p. 99).

¹³⁹ O classicismo correspondia às anteriores influências francesas.

português.» (Souto, 2011, p. 107). Segundo no explica Regina Anacleto o projeto foi realizado com um certo desconhecimento daquele que se considerava o «estilo arquitetónico nacional» (Anacleto, 1993, p. 678) pelo facto de apresentar uma mescla estrutural e decorativa que remetia para orientalismos pouco congruentes com o manuelino. Helena Souto (2011) concorda, mas compara esta mescla, apelidada de estilo «anglo-indiano» por Luciano Patetta, citado pela autora, com o Palácio de Monserrate, construído uns anos antes (1863-1865) do pavilhão português. Monserrate tem autoria do arquiteto inglês James Thomas Knowles Senior e «seguiu um outro rumo romântico, o do orientalismo, (...) defin[ido] por nítidas raízes inglesas» e onde o “fulcro da composição” é a “grande torre circular”, tal como no pavilhão português era a grande cúpula central com o seu “minarete” ...» (Souto, 2011, p. 110).

De inspiração genuinamente manuelina é o Pavilhão português apresentado na exposição de 1878, também em Paris. O arquiteto francês Jean-Louis Pascal, assistido pelo seu discípulo português José Luís Monteiro projetou «uma complexidade invulgar ao desenvolver uma síntese que envolveu uma relação exterior/interior, obtida através da *citação* a dois monumentos emblemáticos do país: os mosteiros dos Jerónimos e da Batalha» (Souto, 2011, p. 172). A fachada reproduzia uma replica simplificada da porta sul da igreja dos Jerónimos, que mereceu grandes elogios por parte da imprensa francesa. Para o Pavilhão das Colónias, na mesma exposição, o arquiteto «combinou ecleticamente elementos manuelinos com azulejos policromados neo-mudejares e detalhes de fantasia» (Souto, 2011, p. 186), o que lhe conferia também um tom meio oriental.

Na Exposição de Paris, de 1889¹⁴⁰, a ideia para o Pavilhão voltava a ser uma inspiração no estilo arquitetónico nacional com uma proposta de reprodução da Torre de Belém, um projeto do arquiteto francês Ph. Leidenfrost. Mas esta proposta viria a ser rejeitada e em sua substituição o projeto foi entregue a outro arquiteto francês Jacques-René Hermant. Segundo nos refere Anacleto (1993, p. 681) este arquiteto propôs um pavilhão que supostamente representava um palácio ao estilo de D. João V despoletando uma acesa polémica¹⁴¹ na época.

Os vários estilos arquitetónicos representantes do passado glorioso português, também eram sobejamente utilizados para representar o ideário patriótico e nacionalista nas construções decorativas efémeras em festejos, aquando dos casamentos monárquicos ou visitas régias. A maioria deste tipo de decorações são da autoria de dois italianos, Achille Rambois (1810-1882) e Giuseppe Cinatti (1808-1879), que já trabalhavam em Portugal desde 1836, na construção da maior parte dos cenários para as mais diversas peças de teatro: «Muitos dos sucessos teatrais devem-se à sua imaginação cenográfica, ao seu talento de pintor, que as paisagens doces ou tormentadas do Romantismo faziam sonhar» (França, 1999, p. 343). Os dois decoradores viriam a tornar-se muito importantes nas décadas dos anos 40, 50, 60 e 70, pois devido à falta de profissionais nas áreas artísticas relacionadas com a arquitetura, desenvolveram igualmente inúmeros trabalhos de decoração para

¹⁴⁰ A Exposição Universal de 1889 celebrava o centenário da Revolução Francesa (1789). A *Tour Eiffel*, da autoria do engenheiro francês Gustave Eiffel foi construída especialmente para esta ocasião para servir de entrada à exposição. A espetacularidade da sua estrutura em ferro fez dela o grande ícone da mostra e com o tempo tornar-se-ia um símbolo identitário da França.

¹⁴¹ Ver o estudo detalhado de Maria Helena Souto sobre o assunto na sua obra *Portugal nas Exposições Universais 1851-1900*, (pp. 206-207).

interiores de casas e arquitetura de fachadas. Cinatti projetou vários palacetes para a burguesia da época e colaborou inclusive com D. Fernando de Coburgo no Castelo da Pena: «Ninguém desenhava uma fachada nobre melhor do que ele: tinha o talento das proporções elegantes e o seu gosto discreto harmonizava os elementos dum vocabulário clássico com uma elegância única em Portugal» (França, 1999, p. 343).

A sua fama atingiu tamanho prestígio que o governo encarregou-os de remodelar a fachada principal dos Jerónimos, escolha que gerou alguma polémica:

Não basta a ornamentação para definir um estylo, multipliquem as cruces de Christo, os emblemas de D. Manuel, enrolem as cordas onde bem quizerem, se os seus caracteres fundamentaes não foram comprehendidos e traduzidos o edificio ficará mais ou menos *bonito*, mas não se imporará ao espirito como o producto possível de um meio desaparecido no abysmo dos seculos.¹⁴² (Augusto Fuschini, 1879, pp. 13-14).

O projeto consistia num *pastiche* de estilos evocadores do passado glorioso das Descobertas. Uma torre com relógio com mais de oitenta metros de altura impunha-se no centro do Mosteiro. Contudo, em 1879, a construção não chegaria ao fim acabando por desabar numa manhã chuvosa provocando a morte de oito pessoas e mais uns tantos feridos. A polémica continuou, pelo desastre e pelos prejuízos monetários. Só no início do século XX foram removidos o entulho e as ruínas e a reconstrução do corpo central do edificio arrastou-se por décadas. O relógio, como sabemos, nunca mais viria a ser construído.

A partir do último terço do século começou a vaga dos centenários dos grandes homens da nação. Este é um assunto que veremos mais adiante, mas para já interessa enfatizar que nestas comemorações era costume decorar as ruas e os largos com construções efémeras de arcos triunfais, tribunas, coretos entre outros, semelhantes àquelas dos festejos da Monarquia. O estilo neomanuelino, segundo os intelectuais da época, era aquele que melhor expressava a consagração nacional do homenageado.

Oitocentos foi também um século de construtores de antiguidades. O palácio da Pena é uma das obras mais emblemáticas. Trata-se da obra-prima de D. Fernando de Coburgo «e também a obra-prima do romantismo em Portugal» (França, 1999, p. 216). Foi começado a construir em 1838, mas os trabalhos duraram quase até à morte do rei. O palácio tem por base a recuperação de uma ruína de um velho convento Jerónimo do século XVI destruído pelo terramoto de 1755, e o seu género acastelado é o resultado de uma visão capaz de compreender a essência da identidade cultural portuguesa. O projeto ficou a cargo de um engenheiro militar alemão, Von Eschwege, que com «a sua formação científica aliava-se aos impulsos fantasistas do seu patrão» (França, 1999, p. 216). Nele se misturaram um rico imaginário romântico com pormenores orientalizantes neo mouriscos, neogóticos e fundamentalmente neomanuelinos.

Mas não é só no cimo da montanha da Lua, em Sintra, que se ergue um imaginário medieval de Oitocentos. Como nos refere Thiesse qualquer turista que acesse Baden-Württemberg na Alemanha, também pode visitar por exemplo, o forte do Liechtenstein situado numa rocha escarpada:

¹⁴² Veja-se as duas gravuras do projeto nas páginas 11 e 12 d' *O Occidente* n.º 26 de 1879.

Si accede al castello, al cammino di ronda, alla sala di guardia e alla cappella tramite un ponte levatoio perfettamente funzionante, che dimostra l'alta tecnologia degli artigiani tedeschi del 1840. Il castello di Liechtenstein sembra uscire direttamente dalle incisioni di un romanzo cavalleresco: è stato eretto su ordine del conte Wilhelm von Württemberg, lettore entusiasta di un romanzo pubblicato nel 1826 che aveva come protagonisti i suoi prodi antenati.¹⁴³ (Thiesse, 2001, 139)

Como é natural também este castelo foi encontrado em ruínas e reconstruído segundo um modelo imaginário fundamentado em antigas gravuras impressas. Do mesmo modo não é um caso isolado, são inúmeras as ruínas pela Europa fora que foram transformadas em palácios históricos a remeter para as épocas medievais. Só para dar mais um exemplo, na Boémia é igualmente possível visitar outros castelos do mesmo tipo. Como mais uma vez nos refere a autora citada em tom irónico: «bisognerà leggere con attenzione i dépliant per scoprire che il castello di Karlstein è in gran parte opera non di capomastri trecenteschi, mas di un architetto dell'Ottocento, Josef Mocker, e che il castello di Konopiště»¹⁴⁴ (Thiesse, 2001, p. 139), localizado hoje em dia na república Checa, «deve il suo splendore gotico all'arciduca Francesco Ferdinando, che l'aveva acquistato nel 1887»¹⁴⁵ (Thiesse, 2001, p. 139).

Outra obra emblemática do romantismo português levada a extremos é por exemplo o *Palace Hotel do Buçaco*, mandado construir por D. Carlos I neto de D. Fernando de Coburgo, em 1888. O projeto ficou a cargo do italiano Luigi Manini, cenógrafo do Teatro Nacional de São Carlos. A estrutura é uma mistura de reminiscências da Torre de Belém, motivos do claustro do Mosteiro dos Jerónimos e arabescos do Convento de Cristo. Poderíamos referir mais alguns exemplos, mas julgamos que o importante já foi dito. O estilo neomanuelino era utilizado com uma componente nacionalista para aludir à Epopeia dos Descobrimentos Portugueses.

5.2.5. A prática da historiografia e a identidade nacional portuguesa — a importância dos Mitos

Uma das grandes questões na afirmação da identidade nacional portuguesa no século XIX era a explicação para um Portugal com séculos de independência. Salientamos mais uma vez a opinião de Sobral, de que havia «vários nacionalismos» no país com orientações políticas e intelectuais diferentes. Portanto também havia várias propostas de resposta a esta questão.

A investigação da História assumiu-se determinante, e a pesquisa genealógica da nação tornou-se um assunto gerador de grandes polémicas, entre elas, o *Milagre de Ourique*. Alexandre Herculano neste campo foi o maior protagonista. As suas principais linhas de força investigativas eram, cientificidade e objetividade, mediante uma

¹⁴³TLA: «Acende-se ao castelo, ao passeio de ronda, à sala da guarda e à capela, através de uma ponte levadiça que funciona perfeitamente e demonstra a alta tecnologia dos artesãos alemães de 1840. O castelo de Liechtenstein parece sair diretamente das gravuras de um romance cavaleiresco: foi construído segundo a ordem do conde Wilhelm von Württemberg, leitor entusiasta de um romance publicado em 1826 que tinha como protagonistas os seus antepassados guerreiros» (Thiesse 2001, 139).

¹⁴⁴TLA: «será preciso ler com atenção o *depliant* para descobrir que o castelo de Karlstein é em grande parte obra não de empreiteiros de 1300, mas de um arquiteto de Oitocentos, Josef Mocker, e que o castelo de Konopiště» (Thiesse, 2001, p. 139).

¹⁴⁵TLA: «deve o seu esplendor gótico ao arquiduque Franz Ferdinand da Áustria, que o tinha adquirido em 1887» (Thiesse, 2001, p. 139).

metodologia que acreditava ser a mais correta para reconstruir o passado e retificar o universalismo abstrato do Iluminismo:

Herculano manifestar-se-á, sem ambiguidades, a favor de uma clara destriça entre a historiografia e a filosofia da história, convicto de que, tal como os seus mestres alemães, o conhecimento do passado só será verdadeiro se o historiador souber colocar-se numa posição de impassibilidade, imparcialidade e de desnudamento das influências ideológicas, mesmo em relação a valores tão caros como o patriotismo. (Catroga, 1988a, p. 69)

Portanto, a pesquisa rigorosa da história, segundo critérios «modernos», exigia um levantamento e um estudo crítico das fontes de evidência e por conseguinte um afastamento dos preconceitos religiosos e políticos existentes no seio das elites portuguesas. O rigor de Herculano, como salienta o autor citado, fica demonstrado, através das suas teses sobre a «formação de Portugal» e sobre as suas «origens». Questões que no caso português, se tornavam pertinentes pois visavam a explicação de um país independente desde o século XII.

Como resposta a esta grande questão, existia em Portugal uma tradição mítica de sacralização da génese da Nação. Esta estava em contraposição com uma historiografia *herculaniana* que se queria rigorosa e científica. Portanto, a *História de Portugal* (1846-1853) de Alexandre Herculano, não foi aquela de reis, dinastias, famílias ou indivíduos especiais que até então se tinha escrito, mas «a do *povo* ou *nação* — definida pelo parentesco (a *raça*), pela língua e pelo território (...)» (Sobral, 2012, p. 61). Por outro lado, Herculano também excluiu da sua *História de Portugal* a dimensão Providencialista Divina e de Povo Eleito, patente no Milagre de Ourique e nas Cortes de Lamego¹⁴⁶. Ao excluir esta visão mítica sobre a fundação da nação, que até aqui ocupava um lugar central no «nacionalismo tradicionalista português» (Sobral, 2012, p. 61), rompia radicalmente com um discurso instituído de identidade nacional. A sua visão contrastante era a de uma nação formada a partir de uma ação política contínua. Esta sua visão provocaria uma enorme polémica sobretudo nos setores mais conservadores da sociedade, especialmente no clero.

A polémica emocional que se gerou à volta das suas teses justifica-se pelo seguinte: a memória coletiva da sociedade portuguesa apoiava-se em grande parte em mitos que davam consistência a uma crença sobre a «perpetuidade» e «sacralidade» da nação. Segundo Mattoso (1998, p. 60) a crença no Milagre de Ourique surge no final do século XIV ou início do século XV e vai resistindo, até ao século XIX pelas mãos das elites nacionalistas.

Smith (1997), como vimos, explica-nos muito bem o porquê da importância dos mitos numa construção identitária de nação. A identidade cultural coletiva de um grupo étnico vai-se adquirindo ao longo de várias gerações e acima de tudo alude a um sentido de continuidade. Os mitos de linhagem comuns são de uma importância

¹⁴⁶ O *Milagre de Ourique* resumidamente conta a história de que antes da Batalha de Ourique, D. Afonso Henriques foi visitado por um homem velho que o rei de alguma forma já tinha visto em sonhos. Este homem, além de lhe fazer uma revelação profética da vitória pediu-lhe para que saísse do acampamento sozinho na seguinte noite logo que ouvisse a sineta da ermida onde o velho vivia. O rei assim o fez e foi então que teve uma visão de Nosso Senhor Jesus Cristo crucificado. Emocionado ajoelhou-se e ouviu a voz do Senhor que lhe prometeu a vitória. No dia seguinte D. Afonso Henriques venceu a famosa Batalha. As *Atas das Cortes de Lamego* constituem um documento, no qual o rei D. Afonso Henriques surge eleito pelos representantes do clero, da nobreza e do povo. Além desta eleição aparece também formalizada uma lei de direito sucessório, no qual por exemplo, as mulheres tinham o direito de sucessão e não poderiam casar com estrangeiros. No caso de o fazerem, nunca o seu marido poderia reinar em Portugal. Segundo este documento, as Cortes ter-se-iam realizado em Lamego em 1143.

crucial porque o mito «promete» a salvação, e isto é vital para uma comunidade. Smith justifica por exemplo que o conceito de salvação é em grande parte a chave para a sobrevivência dos Judeus face às adversidades que desde a antiguidade têm vindo a enfrentar:

Os mitos de escolha étnica tornam-se, em muitos aspectos, a base dos modos de auto-renovação étnica e da sua consequente sobrevivência. (...) as etnias que não possuam esses mitos (...) tiveram tendência para ser absorvidas por outras comunidades depois de perderem a sua independência. (...) são as etnias com mitos religiosos de eleição étnica que possuem as classes especialistas, cuja posição e perspectiva está tão fortemente ligada ao êxito e influência de mitos de eleição — e são elas, com frequência, as nossas testemunhas literárias (...). Pois o que o mito de salvação promete é uma salvação condicional. Isto é vital para apreender o seu papel no potencial de sobrevivência. O seu *locus classicus* encontra-se no livro do Êxodo: “Agora pois, se diligente, ouvirdes a minha voz, e guardardes o meu concerto, então sereis a minha propriedade peculiar de entre todos os povos: porque toda a terra é minha; e vós me sereis um reino sacerdotal e o povo santo.”. Vermo-nos como uma potencial “nação sagrada” é ligar indissociavelmente a escolha à santificação colectiva. A salvação só é possível através da redenção, o que por sua vez requer um retorno a antigos modos e crenças, que são os meios para a santificação. (Smith, 1997, p. 55)

Manuel Cândido Pimentel (2008) também atribui um papel fundamental ao Mito de Portugal. Explica-nos que este tem de ser compreendido na sua substância, que consiste na incorporação de ideais coletivos com conteúdos históricos e existenciais. Esclarece-nos o autor que o Mito de Portugal tem um núcleo vivo que está permanentemente aberto à hermenêutica das gerações e serve também, para que os portugueses quando estão em crise de identidade recorram a ele e ultrapassem as dificuldades. É através do mito que se exprimem os «sentimentos, as paixões e as aspirações de um povo, a par das suas narráveis acção, visão, compreensão e capacidade de transformação do mundo.» (Pimentel, 2008, p. 10). Para o autor, é igualmente através dos mitos que se revela a identidade cultural de uma comunidade. Quando por algum tempo parecem estar adormecidos ou mesmo mortos, «incompreensivelmente ressuscitam» (Pimentel, 2008, p. 11).

Os mitos utilizam a metáfora como linguagem, e esta gera uma miríade de símbolos que passam a gravitar à sua volta. A própria vida do mito depende do vigor metafórico e dos seus símbolos associados. Já vimos, no 3.º Capítulo, que Eliade considera os símbolos aberturas para um vasto mundo de significações. Campbell (2003) reforça esta ideia e explica-nos que estes símbolos são uma porta de acesso à própria mitologia. Eles funcionam em sistema e tornam-se poderosos pois transmitem mais do que um mero conceito intelectual. Proporcionam um certo sentido de participação dos indivíduos no próprio mito criado, que por sua vez opera dentro de uma comunidade na qual as pessoas partilham um mesmo conjunto de experiências de vida:

(...) quando um poeta conduz a mente a um contexto de significados e em seguida os transcende, sentimos aquele maravilhoso estado de arrebatamento, próprio de quando se superam todas as categorias de definição. Aqui, sentimos a função da metáfora que nos permite fazer uma jornada, impossível de outra maneira transcendendo todas as categorias de definição. (Campbell, 2003, pp. 33-34)

Os mitos provêm da imaginação (tal como os sonhos) e o que os regula são os arquétipos do inconsciente coletivo¹⁴⁷ «estes só desaparecem quando a comunidade que neles se revê fatalmente morre (...)»¹⁴⁸ (Pimentel, 2008, p. 11).

Analisando por esta perspetiva a obra de Camões, que como vimos serviu de inspiração a Garrett, a Herculano e a muitos outros escritores que a reinterpretaram, apesar de o seu fundamento não ser um mito, é a transposição da História (gesta dos Descobrimentos) para a epopeia que lhe dá, «a força do mito, não só para a gente pouco instruída, mas também para muitos dos autores mais cultos do século XIX, que continuaram a imaginar a gesta dos Descobrimentos a partir d'*Os Lusíadas*» (Mattoso, 1998, p. 60). Camões por estas razões tornar-se-ia «o maior construtor da arquitectura mitogénica e poética da nossa nacionalidade» (Pimentel, 2008, p. 13). Veremos na segunda parte desta dissertação como os símbolos pertencentes aos mitos de Portugal, foram essenciais no desenvolvimento do nacionalismo cultural no final do século XIX, e mais concretamente na difusão de uma vasta simbologia heráldica antiga que tem sobrevivido ao longo dos séculos.

Voltando à *História de Portugal* de Herculano, para além de desacreditar o Mito de Ourique e as Cortes de Lamego, também colocou em causa, como nos refere Catroga (1988a), a relação de identidade entre Portugueses e Lusitanos.¹⁴⁹ Que era outro mito sobre as «origens dos portugueses» muito difundido desde o século XV. A sua contraproposta, como já vimos, era que Portugal só se teria tornado numa nação com o esforço e a persistência dos primeiros reis. Portanto, o reino de Portugal ter-se-ia formado pela conquista e ação de um grupo e não pela existência de uma etnia prévia específica.

Estas novas teses de Herculano entravam em contradição total com aquelas sustentadas há muitos anos num «Devir histórico», tão necessárias às questões patrióticas. Portanto, segundo nos refere o autor citado, a questão da «formação de Portugal», daqui para a frente tornou-se um dos problemas mais polémicos da historiografia e da cultura portuguesas. Acabaria por se gerar uma maior insistência na ideia de exceção e unicidade do povo português com base na antiguidade da nação portuguesa em relação às outras nações. Matos (2002) é de opinião que esta ideia de unicidade prende-se em grande parte com a consciência nacional que os intelectuais Oitocentistas tinham da desproporção do país, entre o passado glorioso e o presente de recursos limitados: «Essa consciência da dissonância entre a memória histórica e a situação da nação no século XIX alimentaria, aliás, as tão redundantes representações da decadência e do atraso nacional» (Matos, 2002, p. 125). Ideias que, como veremos mais à frente, será uma das narrativas de identidade nacional do final de Oitocentos.

¹⁴⁷ Os «arquétipos do inconsciente coletivo» ou «imagens primordiais», já nos referimos a este assunto no 3.º Capítulo.

¹⁴⁸ O autor identifica várias fases no decurso da história do país, nas quais o mito de Portugal foi reinterpretado: 1139-1140 - Batalha de Ourique e fundação da nacionalidade; 1415-1697 - tomada de Ceuta, início da Expansão, Restauração e morte do Padre António Vieira; 1870 - Geração de 70 e a ideia de decadência; 1910 - Primeira República; 1933-1974 - Estado Novo; 1974 - 25 de Abril (Pimentel, 2008, pp. 11-12).

¹⁴⁹ Catroga refere-nos que outros «mitos de origem» para além do Mito de Ourique chegaram até ao século XIX. Como por exemplo aquele de Túbál (neto de Noé, filho de Jafet) que com o dilúvio terá aportado e fundado a cidade de Setúbal (Catroga, 1988a, p. 84).

Por outro lado, apesar de inovadoras, as teses de Herculano também continham algumas incongruências que não cabe neste trabalho desenvolver, «nem sempre a história-ciência foi imune à representação mítica» (Matos, 2002, p. 125).

Os fortes argumentos de Herculano tiveram um grande prestígio, todavia, segundo nos informa Catroga (1998a, p. 83), a aceitação da sua tese foi diminuindo com o tempo devido em grande parte ao avanço dos conhecimentos arqueológicos, antropológicos e filológicos. Estes permitiram a introdução de novas propostas principalmente no último quartel do século que deram força ao «argumento étnico», de modo a que se passou a procurar antecedentes étnicos antes da formação do reino de Portugal. Teses que iriam ter muita força no início do século XX.

5.3. Narrativas do nacionalismo cultural na segunda metade do século

Na segunda metade do século XIX, mais concretamente a partir de 1851, Fontes Pereira de Melo (1819-1887), tornou-se um dos principais políticos portugueses. Como nos salienta França: «Fontes será a personagem-chave do segundo período romântico português» (França, 1999, p. 243). Se bem que, como também nos refere o mesmo autor, seja justo dizer que este protagonismo inicialmente foi partilhado com o rei D. Pedro V.

O reinado deste rei foi muito curto. Subiu ao trono em 1855¹⁵⁰ com dezoito anos e em 1861 já tinha falecido com apenas 24 anos, deixando todo o país entristecido pela perda daquele sobre quem se tinha depositado tantas esperanças.

Há muito que o país se debatia com a ideia de *regeneração*, que como já vimos, fazia parte da matriz do pensamento e do discurso liberal. A ideia era pôr em prática um eficaz programa político regenerador que assentasse num conjunto de reformas para fomentar e alcançar o crescimento económico do país. O fim último era aproximar Portugal dos níveis de desenvolvimento do resto da Europa. Contudo, chegado o meio do século o país parecia encontrar-se estagnado. A culpa era atribuída à má governança e às múltiplas quezílias partidárias e ideologias que tinham arrasado a vida política em Portugal.

D. Pedro V e Fontes Pereira de Melo surgem, assim, neste momento muito particular da conjuntura político-social. Um momento em que o país se questionava sobre as possibilidades de mudança e o modo como se poderia pôr em prática um programa de modernização. Apesar dos dois homens nunca se terem entendido no curto espaço de tempo em que se encontraram, ambos partilhavam uma mesma visão de progresso material para a nação: «o ministro e o rei insistiam na urgência dos caminhos de ferro, do desenvolvimento industrial, da instrução técnica» (França, 1999, p. 248). Preocupações que se prendiam efetivamente com os problemas vigentes da sociedade e com o progresso da nação portuguesa. Como sabemos foi Fontes Pereira de Melo quem ficou a liderar a ação dinamizadora da implementação do programa regenerador: «Homem de Estado, político arguto, grande estadista, pensou e agiu politicamente no intuito de dotar o País de uma ordem institucional favorável à necessária política económica» (Ribeiro, 1993, p. 125). Logo no primeiro governo

¹⁵⁰ A morte da rainha D. Maria II sua mãe acontece em 1853, ficando D. Fernando de Coburgo na regência do reino até 1855 devido à menor idade de D. Pedro V.

desta nova etapa política, foi criado o Ministério das Obras Publicas, Comercio e Industria (1852), do qual Fontes foi encarregado. A sua política consistia num conjunto de reformas transversais tendo em vista desenvolver a agricultura, o comércio e a indústria. Uma das suas reformas mais importantes operou-se no âmbito do incremento dos meios de comunicação. Fontes procedeu à ampliação dos meios de transporte criando as linhas de caminhos-de-ferro¹⁵¹ e novas estradas da rede viária, intensificou também as comunicações marítimas e ampliou o telégrafo elétrico¹⁵². No âmbito da indústria, dentre as várias medidas do programa concebido para o seu fomento, salientamos a criação de escolas industriais e a promoção e divulgação de produtos e novas indústrias através de Exposições públicas:

(...) a Regeneração tornou-se o Fontismo, trocando um conteúdo ideológico por um programa prático, princípios contra meios. D. Pedro V acusava-o de ser um déspota que se intitulava liberal. Podemos considerá-lo *mutatis mutandi*, como um déspota esclarecido, num período político assaz conturbado. Assim, Fontes foi o símbolo duma nova situação social e moral, duma nova conjuntura económica e cultural. (França, 1999, p. 249)

Conjuntura que viria a ser determinante para se efetivarem algumas transformações na sociedade portuguesa que já vinham em progressão e que agora finalmente se podiam confirmar. A este propósito mostraremos como a adesão de Portugal ao movimento das Exposições Internacionais foi fundamental para concretizar uma aliança entre os arcaísmos da imagem identitária (baseada como temos visto no culto do passado da nação) e a modernidade económica e tecnológica. Esta aliança, como vimos com Thiesse (2001), era fundamental para que a nação pudesse evoluir rapidamente sem deixar de transmitir aos cidadãos um sentido de continuidade e segurança.

Outra das transformações prende-se com uma mudança filosófica. O caminho-de-ferro que em 1863 atingia já a fronteira espanhola estabelecia finalmente uma ponte com a Europa, preparando, ainda que indiretamente, o terreno para uma mudança filosófica e cultural «que definirá, para lá do positivismo de Fontes, e já contra ele, uma nova geração erguida contra o ultra-romantismo (...)» (França, 1999, p. 257).

5.3.1. As Mostras Identitárias Internacionais e o Palácio de Cristal portuense

A Regeneração resulta assim numa nova fase da economia do país, tornando a atividade capitalista mais atuante. Assinala-se desta forma uma mudança de rumo. A palavra de ordem já não é tão-somente *culto do passado*, mas também *confiança no progresso*, numa combinação única que doravante não mais deixará de existir:

¹⁵¹ Em 1856 é inaugurado o primeiro troço dos caminhos-de-ferro portugueses de Lisboa ao Carregado e no ano seguinte, em 1857, a linha do Norte chega à Ponte de Asseca em Santarém. Em 1860 já estava concluída a ligação do Barreiro a Vendas Novas e do Pinhal Novo a Setúbal. Em 1863 conclui-se a linha férrea até Évora (linha do Sul) e ligação até à fronteira espanhola (linha do Leste) e no ano seguinte, em 1864 conclui-se a linha do Norte até Gaia e a do Sul até Beja.

¹⁵² Em 1854 são inauguradas as primeiras linhas telegráficas portuguesas e em 1856 é inaugurada a rede oficial de telégrafo elétrico.

As Exposições Universais, inauguradas na segunda metade, de Oitocentos, constituíram-se em lugares privilegiados de informação para a complexa engrenagem da sociedade industrial. Mas, acima de tudo, traduziram-se em operações de propaganda nacional, verdadeiras vitrinas de nações onde estas mostravam as imagens que de si próprias forjavam, em gigantescos palcos efémeros que submergiam o público num universo de representações. (Souto, 2011, p. 11)

Em Londres, foi inaugurada a primeira de um rol extenso de Exposições Internacionais para mostrar as novidades da indústria de todas as nações do mundo¹⁵³. Para a ocasião foi construído o *Crystal Palace*, no *Hyde Park*. Uma construção pré-fabricada em vidro e aço da autoria de Joseph Paxton (1828-1887) que representava só em si uma extraordinária inovação tecnológica. Construído na fábrica e montado no local em pouco tempo, o *Crystal Palace* abriu as suas portas a 1 de maio de 1851, e foi um êxito:

Decine di migliaia di visitatori si affollano ogni giorno per vedere le macchine gigantesche, le porcellane di Cina, i cristalli di Boemia o la *Medieval Court* realizzata da Pugin in *boiseries* neogotiche. È il primo appuntamento di una lunga serie di grandi esposizioni, nel corso delle quali le nazioni mettono in mostra i manufatti più tipici e le innovazioni più prestigiose, e celebrano la loro identità sotto il segno della tradizione.¹⁵⁴ (Thiesse, 2001, p. 193)

Sublinhamos o intuito maior da exposição expresso nas palavras da autora citada. Helena Souto (2011) também nos refere que o visitante «Na sua peregrinação pelas galerias do Palácio de Cristal (...) percorria o passado, o presente e o futuro da Civilização, num claro processo de evolução que implicava uma total crença no *Progresso* (...)» (Souto, 2011, p. 56). Ou seja, a par de uma mensagem de progresso, a exposição internacional pretendia comunicar também o conjunto de valores identitários baseados maioritariamente, como temos vindo a relatar, numa cultura historicista. Os produtos em mostra adquiriam assim um valor simbólico:

A maior parte dos expositores utilizaram para expor os seus produtos, a vitrina. O objecto, colocado no interior desta, tornava-se um ícone. O público já não examinava a qualidade dos produtos expostos, nem os materiais empregues no fabrico do objecto, este era olhado pela maior parte do público como apenas uma *imagem visual* colocada atrás de um vidro. (Souto, 2011, p. 57)

Portugal aderiu ao movimento das exposições internacionais logo desde o início, apesar do atraso que a sua indústria ainda apresentava. A sua participação, para além de marcar uma presença identitária obrigatória no concerto das nações, também era entendida como uma forma de motivação ao desenvolvimento industrial no país. A organização da mostra portuguesa em Inglaterra ficou a cargo da *Sociedade Promotora da*

¹⁵³ *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, o certame teve como Comissários Remy Cole (1808-1882) e D. Wyatt (1828-1887). Acolheu 25 países e 15 colónias inglesas. No fim da exposição, devido ao êxito o *Crystal Palace* foi desmontado e transferido para *Sydenham Park*, na periferia sul de Londres, onde serviu durante anos para diversos eventos expositivos até ficar totalmente destruído por um incêndio em 1937. (Picard, s.d.)

¹⁵⁴TLA: «Dezenas de milhares de visitantes acorrem todos os dias para ver as máquinas gigantescas, as porcelanas da China, os cristais da Boémia ou a *Medieval Court* projetada por Pugin em *boiseries* neogóticas. É o primeiro encontro de uma longa série de grandes exposições, durante as quais as nações mostram os artefactos mais típicos e as inovações de maior prestígio, para celebrar a sua identidade em nome da tradição» (Thiesse, 2001, p. 193).

Indústria Nacional e os produtos portugueses¹⁵⁵ na sua maioria *naturais* (não industriais), tiveram uma boa aceitação em Londres merecendo 15 medalhas e 35 menções honrosas.

Década e meia decorrida, depois de Paris ter realizado em 1855 a sua primeira *Exposition Universelle* (a segunda grande exposição no concerto das nações), e em 1862 Londres ter voltado a ser palco de mais uma Exposição Mundial de Indústria e Arte, também Portugal se aventurava, contra todas as expectativas, a apresentar no seu Palácio de Cristal, uma Exposição Internacional.

Em 18 de setembro de 1865, «nove dias antes da data em que Castilho escreveu o seu texto polémico contra a “Escola de Coimbra”, o Porto inaugurou a sua exposição internacional» (França, 1999, p. 383). Mais adiante voltaremos a este assunto para analisar a polémica instaurada à volta daquela que ficou conhecida como a *Questão Coimbrã*.

D. Pedro V, não viveria para assistir à inauguração do edifício, mas quatro anos antes de morrer apoiou financeiramente o empreendimento e colocou a primeira pedra para a sua construção. O Palácio de Cristal português, à semelhança do inglês, iria albergar as exposições identitárias das várias nações.¹⁵⁶

Este bom e sabio rei, que cria no progresso com fê viva, e que se regozijava do intimo do coração com tudo quanto tendia ao desenvolvimento moral e physico d'este país, applaudiu a idéia de uma tal fundação como fecunda em resultados uteis, não só para a cidade do Porto, mas também para todo o reino. (Barbosa, 1864b, p. 2)

A exposição foi organizada pela Associação Industrial Portuense¹⁵⁷, da qual faziam parte capitalistas importantes do Norte e cujo principal acionista era o próprio rei D. Pedro V. Quanto ao edifício,¹⁵⁸ tendo na mira o londrino foi também projetado por ingleses, Thomas Dillen, arquiteto, e F. W. Shields, engenheiro. A direção de obra em Portugal ficou a cargo do engenheiro Gustavo Adolpho Gonçalves e Sousa e Pedro de Oliveira. Os jardins e o parque foram projetados pelo arquiteto paisagista alemão Emílio David. O resultado viria a ser muito interessante. Sempre na senda de uma identidade nacional, o pavilhão conjugava um elemento autóctone com outro tecnológico marcando assim um passo à frente no modo como o país se queria afirmar daqui em diante:

Pedra, ferro e vidro: a pedra era o granito acinzentado do Norte, que impunha um certo peso ao conjunto, com as suas torres angulares - mas a estrutura de ferro, produto duma tecnologia que Portugal ignorava ainda, mostrava novas possibilidades e um novo caminho estético. (França, 1999, p. 384)

¹⁵⁵ Como refere Souto (2011, p. 63) foram levados para a exposição portuguesa produtos de quinze distritos: Aveiro, Braga, Bragança, Castelo Branco, Coimbra, Évora, Faro, Guarda, Lisboa, Porto, Santarém, Viana, Vila Real e Funchal.

¹⁵⁶ Participaram no certame várias nações: Brasil, França, Inglaterra, Rússia, Japão, Estados Unidos, entre outros.

¹⁵⁷ Para a construção do Palácio de Cristal fundou-se no Porto a 30 de agosto de 1861 a *Sociedade do palácio de cristal portuense*, cujos sócios foram importantes capitalistas do país: Alfredo Allen, António Ferreira Braga, António José do Nascimento Leão, António Ribeiro Fernandes Forbes, barão de Nova Cintra, Eduardo e Francisco de Oliveira Chamiço, Francisco Pinto Bessa, Joaquim Ribeiro de Faria Guimarães, Dr. José Fructuoso Ayres de Gouveia Osório, José Joaquim Pereira Lima, visconde de Castro Silva e visconde de Pereira Machado.

¹⁵⁸ O Palácio de Cristal não ardeu como o *Crystal Palace* de Londres, foi infelizmente demolido propositadamente em 1951. Com ele desapareceu um ícone da cidade do Porto, senão de Portugal. No seu lugar construiu-se um edifício característico, o Pavilhão dos Desportos hoje denominado de Pavilhão Rosa Mota.

Destinava-se a ser uma estrutura permanente para acolher as numerosas exposições industriais e eventos culturais que se anteviam. Em janeiro de 1864, em dois números consecutivos, o *Archivo Pittoresco* publicava uma imagem¹⁵⁹, fazia a descrição minuciosa do edifício e tecia comentários elogiosos. Estava traçado um novo rumo para Portugal. A *regeneração* dependia agora das novas doutrinas que também engrandeciam o presente e levariam a um melhor futuro. Em 1865, após a inauguração, Vilhena Barbosa escrevia com orgulho:

Houve tempo em que Portugal, tomando a dianteira a todos os povos no caminho da civilização, enchia de assombro o universo pela ousadia dos seus commettimentos, e pelo esforço e perseverança com que os levava a cabo. E taes foram algumas d'essas empresas que maior fama lhe grangearam, que não obstante ser a história d'este reino, desde o seu berço nos plainos de Ourique, um acto continuo de arrojo e heroicidade, a quasi todos os portuguezes pareceram, ainda além de temerarias, impossíveis e fôra do alcance humano. (...)

Porém de tudo e de todos saiu victorioso e descobridor da carreira da India; e a sua victoria foi a iniciadora de uma nova era de prosperidade e de civilização para todo o mundo, e de engrandecimento e gloria para Portugal.

Tem muita paridade com este grande feito, ainda que a similhaça não resalte da primeira intuição, o sucesso da exposição internacional portugueza.

Quando no dia 7 de julho de 1864, reunidos os accionistas do palacio de cristal portuense no edificio da Bolsa da cidade do Porto, levantaram a sua voz dois patriotas para enunciar e sustentar a idéa de uma exposição internacional portugueza, todo o paiz mofou de uma tal idéa, como de uma utopia (...). Então a mofa converteu-se em espanto (...) quem não pasmaria diante de uma tal tentativa, medindo toda a grandeza d'ella e a exiguidade dos nossos recursos? Que audacia tamanha não era essa, pretender que esta estreita leira de terra dos confins da Europa, feita reino independente á custa de immenso esforço e coragem, fosse tomar o passo em uma empresa civilizadora a tantas nações poderosas e florescentissimas em todos os progressos humanitarios! (...) Portugal, pois, reconquistou, por esse simples facto, o seu antigo logar entre as nações, mais cultas (...). Honra, pois, e gloria aos auctores da exposição e á cidade invicta que lhe serviu de theatro. (Barbosa, 1865b, pp. 337-338)

Como salientou França «É na exposição do Porto que se vê o acordo dos pontos de vista e dos esforços de D. Pedro V e de Fontes: a civilização moderna encontrava aí uma expressão ao mesmo tempo humanista e técnica» (França, 1999, p. 387).

Em 1867 Paris volta a ser palco de mais uma Exposição Internacional¹⁶⁰, dando início, porém, a uma nova forma de realização destas mostras identitárias que merece ser devidamente referida. Frederic Le Play, o ideólogo e organizador da Exposição, implementou um princípio de ordem e método de distribuição de nações (através de pavilhões individuais) e uma mostra conjunta de produtos segundo determinadas temáticas. Para este conjunto temático foi concebido um Edifício central cujo projeto e construção ficou a cargo do arquiteto Leopold Hardy e dos engenheiros, Jean-Baptiste-Sebastien Krantz e Gustave Eiffel. O edifício apresentou-se «como um *Coliseu* moderno construído em torno de um jardim» (Souto 2011, p. 104). No jardim, antes de aceder ao edifício central, encontravam-se então os diversos Pavilhões Nacionais.

¹⁵⁹ Artigos sobre o Palácio de Cristal portuense no *Archivo Pittoresco*: em 1864, n.º 1, pp. 1-2; 1864, n.º 2, p. 11; e em 1865, n.º 43, pp. 337-339.

¹⁶⁰ Também apelidada de *Segunda Exposição Universal* ou *Exposition Universelle d'Art et d'Industrie* realizou-se entre 1 de abril a 3 de novembro de 1867 no campo de Marte. Nela estiveram expostos 41 países.

Conceito que nascia no século XIX com esta grande mostra identitária e que se tornaria numa característica em todas as futuras exposições internacionais até aos dias de hoje.

Os Pavilhões foram concebidos segundo o imaginário arquitetónico dos países:

As diversas culturas mundiais presentes no certame optaram por “cenografias” historicistas que melhor revelassem as suas *essências* respectivas, arquétipos de imagens facilmente reconhecíveis no exterior (...). As exposições universais tornaram-se de forma óbvia, num lugar muito particular para se acompanhar o evoluir dos historicismos e ecletismos na segunda metade do século XIX. (Souto, 2011, p. 106)

A descrição que nos faz o jornal ilustrado *Archivo Pittoresco* é perfeita para apreendermos o ambiente dos jardins:

(...) povoado de numerosas edificações esplendidas, em que se vê a architectura de quasi todos os povos do globo, antigos e modernos; adornado de jardins, estufas, cascatas, lagos, mirantes, pharoes, pontes, viveiros de aves exóticas, theatros e mil outras invenções, qual dellas mais phantasiosa e encantadora. Esta metamorphose é um verdadeiro prodigio do engenho e trabalho do homem! (...). É n'aquelle parque entre arvores e flores ou á borda dos lagos, que se levantam os pavilhões de Portugal e dos outros paizes, consagrados á exposição dos productos agricolas e coloniaes, e ainda outros. Além d'estes pavilhões ha alli muitas outras construcções destinadas a exposições especiaes e curiosissimas. (...). Eis-aqui, pois, como, dentro dos limites do campo de Marte, se póde viajar por muitos paizes e diversas regiões do globo, tomando conhecimento da architectura empregada em cada um, dos seus usos e costumes, e até dos proprios typos dos seus habitantes. (Barbosa, 1867a, p. 98)

Como observa Helena Souto (2011) o parque apesar de divertido e lúdico, ao modo de um parque de diversões, também era ao mesmo tempo instrutivo. O público podia deparar-se com as mais diversas construções *pitorescas*, mas também apreendia os elementos identitários dos países, «uma granja norueguesa (com as vacas pastando...), uma escola elementar dos Estados Unidos ou, ainda nessa mesma zona, um salão de chá da China» (Souto, 2011, p. 106).

Já anteriormente nos referimos à arquitetura do Pavilhão Português no seu peculiar estilo neomanuelino, acrescentaremos somente que a exposição no seu interior foi mais uma vez dedicada a produtos vinícolas e agrícolas, na sua maioria vindos das colónias portuguesas,¹⁶¹ que mereceram os maiores elogios. Manufaturas industriais, nem vê-las.

No Edifício central, já acima referido, apresentavam-se mostras conjuntas temáticas, nas quais participaram todas as nações. Vale a pena mencionar dois exemplos pelas suas características de cariz assumidamente nacionalista. Como nos refere Helena Souto, na Galeria L, a mostra subordinada ao tema da «Historia do Trabalho Manual» apresentava ao público, os avanços da raça humana desde os

¹⁶¹ Helena Souto refere-nos: «Saliente-se como esta mostra dos nossos produtos coloniais apresentados no pavilhão foi das mais significativas que levámos a Paris. Apreciada por Leon Plee, a ela se referiu em palavras de novo lisonjeiras para Portugal — “As produções d'aquellas colonias são efectivamente tão variadas como numerosas. Portugal, habituado já ás exposições, soube escolher habilmente os seus especimes.” — enfatizando, em particular, a qualidade da representação dos produtos do sector agrícola: “É uma exposição agrícola e vinícola sem exemplo. Os milhos, arroz, sorgho, cafés, feijão, mandioca, cacau, canella de Goa, açafraão, as especiarias, e particularmente a pimenta, (...) ostentam-se com magnificencia no palácio Manuelino”» (Souto, 2011, p. 113).

primórdios até 1800. Esta exposição eminentemente francesa pela quantidade de peças, «concretizava a visão hegemónica da França que atravessava todo o certame e que o espaço arquitectónico manipulou: a herança das Luzes foi aqui instrumentalizada para apoiar os objectivos imperialistas de Napoleão III» (Souto, 2011, p. 105). Todos os países colaboraram com o envio das suas preciosidades artísticas dos séculos passados, aproveitando também o espaço para mostrar a glória dos seus ancestrais artistas. Entre as várias peças portuguesas, encontrava-se a Custódia de Belém, considerada uma das mais notáveis da exposição. O *Archivo Pittoresco* escrevia a propósito deste espaço expositivo:

(...) não são unicamente os productos da industria da actualidade que constituem aquella magnifica exposiçào. A par dos prodigios da arte moderna figuram as maravilhas da arte antiga. Ao passo que assim fica representada bem ao vivo a historia do trabalho, e n'ella reveladas as diversas fases da civilisaçào dos povos, ostenta-se aos olhos dos observadores curiosos a maior, mais rica e admiravel collecçào de objectos preciosos, artisticos e historicos, que jamais se viu reunida. (Barbosa, 1867a, p. 97)

Thiesse (2001, p. 193) também se refere às mostras conjuntas no edificio central. A autora salienta que na secção dedicada aos produtos para o melhoramento físico e moral das populações, foi criada uma exposição de manufaturas úteis a preço acessível destinadas a uma clientela popular. Nesta mostra, juntamente com as mais recentes realizações industriais expuseram-se os costumes típicos dos camponeses franceses (bretões, alsacianos, normandos, entre outros). O projeto do *stand* tinha sido entregue a um grupo de artistas que convencidos do eminente desaparecimento de antigas tradições resolveram apresentar ao público os seus «últimos vestígios». Mas também os outros países puderam apresentar as suas características específicas através de cenários criados à imagem das suas realidades. O contributo sueco impressionou muito os visitantes pela realização de uma cenografia com arquiteturas medievais norueguesas. Tal como no *stand* francês, também havia manequins vestidos com os costumes tradicionais da Noruega. Em certames internacionais posteriores os exemplos sucederam-se. Estas «aldeias-cenário» (Thiesse, 2001) visavam representar certas particularidades das nações, nestes casos baseadas nas tradições populares.

5.3.2. A Geração de 70 e as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense

Com o melhoramento das vias de comunicação as ideias inovadoras europeias começaram a chegar mais facilmente até ao seio da universidade de Coimbra. As principais novidades vinham de França, mas não só, também vinham da Alemanha e da Inglaterra. Chegava todo um conjunto de livros com novos ideais, novas estéticas, novos sentimentos, novos interesses humanitários¹⁶². Surgia um «mundo novo» (Catroga, 1998b, p. 102) vindo do Centro e Norte da Europa que motivava a crença

¹⁶² Desde o positivismo de Comte, ao idealismo de Hegel, ou o socialismo utópico de Proudhon, a origem das espécies de Darwin e a orientação evolucionista de Herbert Spencer e de Haeckel, ou a crítica antropológica à essência das religiões de Feuerbach, as interpretações históricas e psicológicas do cristianismo de David Strauss, a epopeia humanista de Victor Hugo, as filosofias da história de Vico e de Michelet, e nas artes o *realismo* e estilo *naturalista* dos romancistas franceses, entre muitas outras novidades.

numa sociedade melhor e mais justa sistematizada pelas várias e diferentes teorias positivistas.

Alguns jovens universitários preocupados com o estado de desenvolvimento da sociedade portuguesa e com os problemas da cultura e da política, continuaram a reivindicar «para os intelectuais a missão profética de revelar o sentido da história e os caminhos que Portugal teria que trilhar.» (Catroga, 1998b, p. 101). O aparecimento da chamada *Questão Coimbrã* (1865-1866) assinala o início da afirmação de uma nova geração de escritores que historicamente ficou apelidada de *Geração de 70*. Destacam-se os principais nomes do grupo de intelectuais que viria a marcar a cultura portuguesa até ao virar do século e inícios do século XX: Antero de Quental (1842-1891), Eça de Queirós (1845-1900), Teófilo Braga (1843-1924), Guerra Junqueiro (1850-1923), Oliveira Martins (1845-1894), Ramalho Ortigão (1836-1915), Jaime Batalha Reis (1847-1935) e Guilherme de Azevedo (1839-1882).

Esta nova geração, influenciada pelas novas leituras, propunha uma renovação estética que no fundo passava também por uma revolução ideológica da sociedade:

A luta pela renovação estética era, portanto, a face mais combativa do projecto emancipador que as filosofias críticas da essência da religião e fundamentadoras das virtudes das ciências da natureza e das ciências sociais justificavam, fazendo crer que estaria para breve a emergência de um “homem novo” e de um tempo novo. (Catroga, 1998b, p. 103)

Tudo começou com uma controvérsia literária entre um grupo de jovens intelectuais estudantes na Universidade de Coimbra, que contestou os excessos do Ultrarromantismo de um outro conjunto de jovens escritores protegidos por António Feliciano de Castilho (1800-1875). Várias razões despoletaram a polémica: a publicação em 1862 do poema *D. Jaime* de Tomás Ribeiro, e o elogio de Castilho que o compara com *Os Lusíadas*; a publicação em 1865 de *Odes Modernas* de Antero de Quental, criticada negativamente por Castilho; a publicação do *Poema da Mocidade* de Pinheiro Chagas, que se traduz numa biografia lírica em quatro cantos típica do saudosismo ultrarromântico, também muito elogiada por Castilho.

Antero, protagonista do grupo, em resposta a esta espécie de apadrinhamento oficial de escritores mais novos, apelidado por ele de *escola do elogio mútuo*, redigiu o opúsculo *Bom Senso e Bom Gosto*, despoletando uma das polémicas que mais repercussões tiveram na intelectualidade portuguesa. O que estava em causa era o facto desta nova geração de intelectuais dissidentes sentir falta na cultura portuguesa de criações literárias verdadeiramente originais. Facto que segundo eles, colocava Portugal numa posição atrasada em relação a nações como a França, Inglaterra e Alemanha, vistas como modelos de modernidade. À partida parecia ser somente uma querela literária, porém, despoletou um movimento político, filosófico e literário impar na cultura portuguesa.

Para se compreender a Geração de 70 e a sua ação estética e cultural renovadora é necessário, como nos sugere Álvaro Manuel Machado (1987), apreender bem o próprio romantismo e a forma como evoluiu ao longo do século XIX.

O primeiro romantismo, como já tivemos oportunidade de constatar em capítulos anteriores, surge com Almeida Garrett impregnado de classicismo conjugado com ideais iluministas franceses do século XVIII e ideias nacionalistas articuladas com a ideologia liberal:

(...) Garrett, desde os seus poemas *Camões* (1825) e *D. Branca* (1826), baseia o seu vago romantismo num nacionalismo de carácter liberal em que o modelo clássico predomina. Só com *Viagens na Minha Terra* (1846) e sobretudo com *Folhas Caídas* (1853) Garrett se arrisca a um lirismo já mais livremente romântico, embora aí a tradição clássica greco-latina aflore com frequência. Num dado passo de *Viagens na Minha Terra*, Garrett chega mesmo a afirmar: “Romântico, Deus me livre de o ser!” (Machado, 1987, p. 10)

Alexandre Herculano, é o segundo nome mais importante do primeiro romantismo, tal como Garrett era um liberal e a sua literatura também estava condicionada a ideais altamente patrióticos. Embora, como nos salienta Machado, e isto é importante dizer, estivesse mais recetivo às ideias do romantismo europeu, sobretudo aquelas que vinham de Inglaterra e da Alemanha. É através da revista *O Panorama*, dirigida por ele em 1837 que se manifesta «o seu pendor filosófico e a sua metodologia histórica, Herculano é, de facto o grande precursor da Geração de 70 e duma renovação do romantismo português, renovação urgente após um período em que predomina o excesso retórico e sentimentalista do chamado *ultra-romantismo*» (Machado, 1986, p. 11).

O *ultra-romantismo* corresponde ao segundo período romântico que acontece a partir da segunda metade do século já em plena Regeneração. Uma das causas apontadas por Machado (1987) para a ação da Geração de 70, prende-se paradoxalmente com o movimento de Regeneração e do Fontismo.

A Regeneração divide o século XIX em duas partes, a primeira é precisamente o período do primeiro romantismo, que sucintamente acabamos de referir, caracterizado por instabilidade política, social e económica. A segunda metade do século define-se por uma estabilidade ligada ao pré-industrialismo, cujos mentores como já vimos anteriormente foram Fontes Pereira de Melo e o rei D. Pedro V, contudo somente Fontes levaria por diante o processo regenerador. Segundo Machado é precisamente o Fontismo que desencadeia tanto o ultrarromantismo como o movimento da nova geração:

O chamado “fontismo” provocou uma espécie de reacção cultural contra a idolatria do progresso, reacção essa que, num extremo, deu o chamado “ultra-romantismo” e, no outro, já como reacção a esta primeira reacção, toda a complexa atitude antitecnológica e antiburguesa da Geração de 70. (Machado, 1986, p. 13)

Muito haveria ainda a dizer sobre esta reacção algo paradoxal. Não cabe, contudo, neste estudo desenvolver este argumento. Diremos somente resumidamente que uma das justificações para este paradoxo é que, se por um lado o movimento de Regeneração e o Fontismo tinham efetivamente começado a modernizar o país, e recorde-se aqui entre outros, o papel importante que teve a melhoria dos transportes na aproximação de Portugal à Europa. Por outro, acentuou os problemas de desequilíbrio económico e cultural da sociedade portuguesa. Os empréstimos para pagar as novas infraestruturas, as fraudes, a corrupção dos políticos, entre outros, contribuiu para agravar uma situação de falência. As repercussões eram muito negativas, quer na área do ensino, quer na área da saúde, assistência social e mais concretamente na área das artes. Resultava principalmente para a nova geração que o

pretensão progresso pouco ou nada tinha representado em termos de desenvolvimento cultural e Portugal estava irremediavelmente atrasado e decadente:

Nunca geração portuguesa se sentira tão infeliz — tão funda, sincera e equivocadamente infeliz — por descobrir que pertencia a um povo *decadente*, marginalizado ou automarginalizado na história e recebendo passivamente do movimento geral do que chamam, extasiados, a *civilização*, não só máquinas, artefactos, modas, mas sobretudo *ideias*, acessíveis como máquinas, etc. (...) Cabia-lhes recuperar, pensavam, no espaço de uma vida de homem, esse *atraso demencial*, que, segundo o diagnóstico do mais precoce dos seus génios tutelares, se cavara ao longo de três séculos, entre um povo, farol de mundos, e o mesmo povo agora convertido na *lanterna vermelha das nações civilizadas*. (Lourenço, 2010, pp. 90-91)

O sentimento de decadência na sociedade intelectual portuguesa, apesar de não ser novo, alcançou a partir da segunda metade do século XIX contornos muito intensos. O liberalismo invocou a regeneração do país e os intelectuais procuraram explicações para o seu declínio:

As interpretações da imaginada “decadência” passaram então a buscar bodes expiatórios, fossem eles a corrupção moral trazida pelas riquezas do Oriente, a degenerescência dos reis portugueses, a cobiça da aristocracia nobiliárquica, a ganância da Igreja católica, o obscurantismo da Inquisição, o maquiavelismo dos Jesuítas, o absolutismo monárquico, o conservadorismo miguelista, a sujeição à Inglaterra, a perda do Brasil. A comparação da inferioridade económica e técnica com o desenvolvimento dos países do Norte da Europa tornava as cores mais sombrias, e a busca dos caminhos regeneradores mais cheia de ansiedade. Em tudo isto se verifica uma atitude cujo pressuposto constante é o do valor indiscutível da Nação. (Mattoso, 1998, p. 23)

A proposta de luta desta nova geração pressupunha uma renovação filosófica e estética e a explicação do seu ideário, manifestou-se em 1871 nas célebres Conferências Democráticas do Casino Lisbonense iniciadas em Lisboa a 22 de maio e organizadas pelo grupo do Cenáculo. Grupo que, entre outros, era formado pelos mesmos que constituíam a Geração de 70 e liderado por Antero de Quental. A *Questão Coimbrã* foi fundamentalmente uma polémica literária que opôs duas gerações. As Conferências do Casino foram um manifesto¹⁶³ público que acabou por ter repercussões políticas e sociais. O seu objetivo era dar a conhecer o novo movimento europeu e estudar as possibilidades de transformação política, económica e religiosa, na sociedade portuguesa. Isto pressupunha uma revisão profunda de valores, estilos de literatura, estilos de arte, estilos de vida social, enfim, pressupunha uma operação de europeização cultural:

(...) vislumbra-se o plano de fundo que as unificava: a história, a política, a literatura, a pedagogia, a linguística, a religião, deviam passar pelo crivo das novas correntes filosóficas e científicas, a fim de se modernizar a “opinião pública” portuguesa e de finalmente, se atrelar Portugal ao comboio progressista da Europa. (Catroga, 1993a, p. 571)

¹⁶³ O manifesto era assinado por Antero de Quental, Teófilo Braga, Eça de Queirós, Manuel de Arriaga, Germano Vieira Meireles, Augusto Fuschini, Augusto Soromenho, Adolfo Coelho, Jaime Batalha Reis, Oliveira Martins, Guilherme de Azevedo e Salomão Sáragga.

Realizaram-se cinco conferências¹⁶⁴, entre as quais a que ficou mais célebre, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos*, Antero de Quental apontava três causas essenciais para a decadência da Península Ibéria e apresentava a sua possível solução. Como causas: «um Estado centralizado, o Catolicismo da Contra-Reforma, e uma aristocracia guerreira — à medida dos três remédios: descentralização, laicismo e uma nova elite progressiva.» (Ramos, 2010, p. 544). A sexta conferência nunca se chegou a realizar, pois a «26 de Junho as Conferências do Casino foram proibidas por “atacarem a Religião e as Instituições Políticas do Estado”. Estava encerrada uma fase decisiva da acção cultural e ideológica da Geração de 70.» (Machado, 1987, p. 20).

A atividade da Geração de 70 e a sobrevalorização da ciência marcam, porém, uma mudança no pensamento filosófico e estético português:

De Comte, Proudhon, Spencer, a “geração nova” aprendeu o que o primeiro desses autores chamou “positivismo”, e que em 1880 servia para designar muitas coisas diferentes, mas uma atitude comum, então a popularizar-se na Europa: a ideia de que das técnicas de observação da física do século XVII se poderia deduzir um método que permitisse a reorganização da sociedade segundo princípios que, uma vez provados pelos cientistas, fossem declarados indiscutíveis. O mesmo se deveria aplicar à arte. Organizada pela ciência, a arte deixaria de ser um mero objecto de exercícios curiosos, para passar a ser um poderoso instrumento de observação da vida moderna e reorganização social. (Ramos, 1994, p. 57)

Esta mudança de paradigma levou a uma evolução do romantismo¹⁶⁵. Portanto, o último período romântico corresponde ao último terço do século e traduz-se numa lenta e progressiva mudança do romantismo para o realismo e para o naturalismo.

O realismo¹⁶⁶ representa em si uma reação ao aspeto subjetivo do romantismo, caracterizando-se por uma abordagem mais objetiva da realidade e pela mudança dos temas que se orientam para interesses sociais. Na Literatura esta tendência começa a manifestar-se por exemplo na prosa de Eça de Queirós que inclusive na 4.ª Conferência do Casino *A Literatura Nova ou o Realismo como Nova Expressão de Arte*, exaltou com convicção as ideias sociológicas e estéticas de Proudhon (1809-1865) e Taine (1828-1893), bem como o escritor Flaubert (1821-1880) e o pintor Courbet (1819-1877). Eça, influenciado por estas novas abordagens salientava a necessidade de uma revolução na literatura apresentando o Realismo como uma nova expressão artística de base filosófica. Um ideal moderno para reger a sociedade que se queria agora mais justa e verdadeira.

¹⁶⁴ O grande impulsionador das *Conferências* foi Antero de Quental. Na conferência introdutória em 22 de maio de 1871, *O Espírito das Conferências* Antero caracterizava a sociedade portuguesa de indiferente, ignorante e adversa a ideias novas, e pedia uma séria reflexão sobre os problemas e as respetivas soluções. Seguiram-se as seguintes conferências: a 2.ª *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos últimos três séculos*, em 27 de maio de 1871, também proferida por Antero; a 3.ª *A Literatura Portuguesa* proferida por Augusto Soromenho em 5 de junho de 1871; a 4.ª *A Literatura Nova ou o Realismo como Nova Expressão de Arte* proferida por Eça de Queirós em 12 de junho de 1871; a 5.ª *A Questão do Ensino* proferida por Adolfo Coelho em 19 de junho de 1871; a que deveria ser a última *História Crítica de Jesus* a ser proferida por Salomão Sárraga em 19 de junho de 1871 não se chegou a realizar.

¹⁶⁵ Diversos críticos e historiadores reconhecem três fases no romantismo português. A primeira refere-se à introdução do romantismo; a segunda ficou conhecida como o ultrarromantismo, marcada pelo exagero sentimental e subjetivo; a terceira e última fase é a transição para o realismo e para o naturalismo.

¹⁶⁶ Na pintura o grande expoente desta corrente em França foi Gustave Courbet (1819-1877), cujas pinturas tiveram um grande impacto no público e na crítica. As suas telas mais marcantes são: *Le Retour de la Conférence*, *Les Casseurs de Pierre* e *Un Enterrement à Ornans*. Na literatura um dos mais importantes representantes da transição do romantismo para o realismo foi o escritor e dramaturgo francês Honoré de Balzac (1799-1850). Mas o romance que se considera como o início do realismo na Literatura francesa é *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1821-1880).

Ramalho Ortigão também procurou os novos ideais no desenho de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), *O Enterro na Aldeia*, e nos desenhos de costumes de Manuel de Macedo (1839-1915). França (1999, p. 497) refere-nos que Ramalho considerava a composição de Bordalo o primeiro trabalho realista português. Em relação a Macedo considerava-o «um observador do homem, um realista». França considera, ambos, Bordalo e Macedo, «comprometidos com o sistema romântico, com a sua retórica e as suas redundâncias pitorescas: as suas obras não poderiam de modo algum corresponder às doutrinas proudhonianas e ainda menos ser comparadas às graves composições de Courbet» (França, 1999, p. 497). O desenho de Bordalo viria a ser um exemplo único no contexto da arte portuguesa, pois que Bordalo dedicou-se essencialmente à caricatura crítica da sociedade portuguesa. Podemos a propósito, abordar brevemente a última fase do romantismo na pintura.

A transição para o realismo manifestou-se muito lentamente, portanto, grande parte das influências românticas apontadas anteriormente continuaram a fazer-se sentir na nova geração de pintores. É o caso de Alfredo Keil (1854-1907), que com os seus pequenos quadros a retratar a paisagem nacional se integrava perfeitamente no sistema romântico dos pintores das gerações anteriores. Contudo, deve-se também a este pintor, cenas de interiores das casas da burguesia portuguesa. Essas representações podem já ser consideradas dentro de uma perspectiva realista, por exemplo é o caso do quadro *A Leitura duma Carta* pintado em 1874. Como nos refere França (1999, p. 495) pode ser visto como uma representação emblemática da vida familiar burguesa no tempo do Fontismo. O pintor Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) é certamente aquele que nos pode oferecer uma visão mais clara da mudança de paradigma. Apesar de se ter especializado em pintura de História¹⁶⁷ e ter elaborado inúmeros quadros sobre temas emblemáticos da História portuguesa, muito em consonância com o romantismo da primeira e segunda fase, viria também a retratar uma série de figuras eminentes da sociedade da burguesia portuguesa, como por exemplo, o retrato do duque de Ávila, em 1880, «retrato que constitui a imagem crítica mais profunda da *elite* oficial contemporânea» (França, 1999, p. 496). Lupi estabeleceu a transição para os jovens do Grupo do Leão¹⁶⁸ que viriam a ser na altura apelidados de *realistas* (Silva Porto, Columbano, José Malhoa, Rodrigues Vieira, António Ramalho, Henrique Pinto, Moura Girão, Cipriano Martins, João Vaz, Alberto de Oliveira e Ribeiro Cristino).

Voltando ao tema da História de Portugal, que é aquele que mais afinidade tem com o nacionalismo cultural da primeira metade do século, são ainda de Lupi as obras: *Camões meditando*, *Egas Moniz perante o Rei de Castela* ou *Esboceto de Vasco da Gama*. É também dele, o famoso quadro simbólico *O Marquês de Pombal examinando o projecto da reconstrução de Lisboa após o terramoto de 1755*. Esta é a sua última tela pintada em 1883 para a Câmara Municipal de Lisboa.

¹⁶⁷ Matéria que ensinou na Academia de Lisboa entre 1868 e 1883 como sucessor de Manuel da Fonseca (1796-1890). Este último foi o autor de um quadro *Eneias salvando seu pai Anquises do incêndio de Troia* que embora considerado uma obra-prima do Academismo nacional foi também geradora de uma grande polémica na exposição de 1843. Esta exposição devido à polémica gerada considera-se o ponto de partida para o surgimento da arte de cariz romântico.

¹⁶⁸ Anacleto refere-nos que o «Grupo do Leão, composto inicialmente por Silva Porto, Columbano, José Malhoa, Rodrigues Vieira, António Ramalho, Henrique Pinto, Moura Girão, Cipriano Martins, João Vaz, Alberto de Oliveira e Ribeiro Cristino, a partir de 1881 até 1888, realizaram anualmente apoteóticas exposições de quadros marcados por uma temática simples, pela luminosidade das paisagens e pelo tratamento do quotidiano, numa clara ruptura com o passado» (Anacleto, 1993, p. 676).

O naturalismo foi outra das tendências em que o romantismo se transmutou. Surgido em França na segunda metade do século XIX¹⁶⁹, influenciado pelo Positivismo e pela Teoria de Evolução das Espécies, fundamenta-se na filosofia de que as leis da natureza são as mais válidas para explicar o mundo. As obras de arte induzidas por esta tendência retratam a realidade ainda de forma mais objetiva e rigorosa do que o realismo. As pinturas representam paisagens urbanas e suburbanas, onde aparecem pessoas comuns.¹⁷⁰

Inicialmente em conjunto e mais tarde individualmente e até de certa forma divergentemente, a nova geração marcaria a cultura portuguesa na literatura, na historiografia, nas artes e na política até ao final do século XIX e início do século XX. De todos os seus elementos, aquele que Álvaro Manuel Machado aponta como representante da tendência mais nacionalista do final do século é Teófilo Braga. Influenciado pelo positivismo e também pela ideologia republicana, acreditava, porém, numa «visão dum Portugal grandioso de outrora que era preciso regenerar» (Machado, 1986, p. 25). Teófilo, como também sustenta José-Augusto França «era bem um romântico tardio que somente as necessidades da história lançavam numa aventura científica» (França 1999, p. 510).

5.3.3. Zé-Povinho — símbolo-ícone¹⁷¹ nacional do anti-Herói

Toda a literatura produzida pelos representantes desta nova geração possuía, pelas razões apontadas, um sentido assumido de crítica social e política. O êxito editorial que alcançaram «não tinha precedentes» (Ramos, 1994, p. 57) podendo, portanto, usufruir de uma influência que dominava por exemplo os espíritos jovens das escolas superiores. Por outro lado, a Imprensa que a partir da segunda metade do século crescera exponencialmente¹⁷² publicava amplamente os seus artigos. Como salienta Rui Ramos (1994) a Imprensa nesta altura era quase toda maçónico liberal e como tal, apreciava principalmente as críticas contra os jesuítas ou contra a centralização administrativa. O resultado é que esta nova geração fazia-se ouvir e respeitar:

A razão por que os escritores dissidentes portugueses se tomavam tão a sério era porque eram levados muito a sério. Lê-los não é consultar os desabafos privados de gente que ninguém compreendia, mas ir á fonte daquilo que todos repetiam. Os

¹⁶⁹ Por volta de meados do século XIX, um grupo de artistas reúne-se em Barbizon, na França, movido pelo interesse em pintar paisagens naturais ao ar livre. Mais tarde esta prática viria a ser adotada pelo impressionismo. Um dos principais artistas do grupo é Théodore Rousseau (1812-1867), outro nome importante é Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875). O Surgimento da literatura naturalista em França situa-se com a publicação do livro de Émile Zola em 1870.

¹⁷⁰ Dois dos pintores naturalistas dos anos 80 que se evidenciaram foram os bolseiros Marques de Oliveira (1853-1927) e Silva Porto (1850-1893).

¹⁷¹ Recordamos brevemente que na semiótica de Peirce: *símbolo*, no sentido semiótico é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, ou convenção. *Ícone* é um signo que estabelece uma relação de semelhança com o objeto que representa. Neste sentido o Zé-povinho é acima de tudo um Ícone, mas também é um símbolo pela complexidade de significações que transporta.

¹⁷² França refere: «Em 1865, facto extremamente importante, o *Diário de Notícias* inaugura a fase industrial dos jornais em Portugal pelo seu preço reduzido, quatro vezes menor que o da média dos outros jornais, pela sua tiragem (em quatro anos, com 17 000 exemplares, ultrapassará um terço da tiragem total dos quotidianos de Lisboa), pela sua maneira de se vender nas ruas, gritado por vendedores ambulantes, cujo número se multiplicará rapidamente - e, finalmente, pela criação dum sistema de publicidade que se institucionalizará ao mesmo tempo como motor e como reflexo dum dinamismo económico, sobretudo, senão exclusivamente, comercial» (França, 1999, p. 398). O mesmo autor refere também: «Segundo as estatísticas, os anos 70 viram nascer 67 jornais - contra perto de 35 em cada um dos três decénios anteriores. Em 1880, havia cerca de 200 publicações periódicas em Portugal, abrangendo as colónias, cuja tiragem global se mantinha no nível de 100 000 exemplares» (França, 1999, p. 398).

“dissidentes” portugueses constituíam uma classe política cujo instrumento era a imprensa e a literatura (...). (Ramos, 1994, p. 59)

As críticas que faziam à governação vigente (constitucionalismo), não perpassavam somente através dos romances ou dos ensaios de Eça ou Oliveira Martins, entre outros, mas também através das peças de teatro de Guerra Junqueiro e Guilherme de Azevedo ou dos desenhos caricaturais de Rafael Bordalo Pinheiro. É sobre eles que iremos falar agora:

Com Guerra Junqueiro e Guilherme de Azevedo, primeiro, e depois com Ramalho Ortigão e Fialho de Almeida, Bordalo produziu com imenso sucesso as revistas semanais *António Maria* (1879-1885), *Pontos nos ii* (1885-1891), segunda série do *António Maria* (1891-1898) e *A Parodia* (1900- 1905), que chegou a tirar 25 000 exemplares dos primeiros números e a publicar caricaturas em postais. A sua intenção e a dos seus colaboradores foi sempre fazer “em prosa e verso, à pena e a carvão, a *silhouette* da sociedade portuguesa no último quartel do século XIX”, o que correspondia à intenção dos romances de Eça. (...) Em 1882 Ramalho interpretou a obra de Bordalo no quadro da criação de uma “opinião popular”, e daí a “imagem sintética da ‘alma popular’, o Zé-Povinho uma espécie de Polichinelo da antiga comédia de títeres, encarregado de arrecadar as sovas que Pierrot e Arlequim não cessam de lhe aplicar”. Ramalho, então muito positivista, notava que a função de Bordalo “é criar imagens e produzir emoções”. E era esta a forma das ideias dos “dissidentes”: a de existirem sob a forma de “emoções”. (Ramos, 1994, p. 61)

O Zé-Povinho é uma caricatura política satírica, produto da influência das ideias da Geração de 70. A sua primeira aparição foi na dupla página central da revista satírica, *A Lanterna Mágica*¹⁷³, em 12 de junho de 1875:

“Seu Zé Povinho”, cujo nome está marcado na perna das calças rotas, coça na cabeça, erguendo o chapéu braguês que o caracteriza e caracterizará, ao mesmo tempo que esportula “pr’á cera do Sant’ António” que, no trono popular do seu dia, é António Maria Fontes Pereira de Melo com o Menino Jesus-D. Luís I ao colo. O pedinte é o ministro da Fazenda, de ardósia a tiracolo e bandeja na mão: no ano económico de 1875-76, as receitas ordinárias, graças a sucessivos aumentos de impostos, subiram a perto de vinte e quatro mil contos, mais cinquenta por cento que à chegada de Fontes ao poder, quatro anos atrás. (França, 2007, p. 62)

Ao longo dos trinta anos seguintes, Bordalo Pinheiro continuou a utilizar o Zé-Povinho, trágico e cómico, espelhando o tempo estático de um Portugal atrasado incapaz de competir com a cultura e a riqueza das nações avançadas:

Rural deslocado, Zé Povinho assume uma situação ambígua, que é a da real sociedade portuguesa do libero-capitalismo que dificilmente marca posições urbanas, por pobreza endémica, e despreza o campo donde essa pobreza lhe vem. Sozinho, na figuração arquetípica, ele representa a massa dos campos, ignorada e sujeita ao Governo central do Terreiro do Paço, feito de escassos bacharéis sentados à mesa do

¹⁷³ A Lanterna Mágica era uma «“Revista ilustrada dos acontecimentos da semana por Gil Vaz”, pseudónimo colectivo de Guerra Junqueiro e de Guilherme de Azevedo, com ilustrações anunciadas de Bordalo, e também (e muitas apareceram) de Manuel de Macedo (que seria ilustrador de “Viagem à Roda da Parvónia”, (...) de Artur Loureiro e de Emilio Pimentel» (França, 2007, p. 59-60).

orçamento, que ele Zé, naturalmente paga, seja “ancien” regime ou liberal o regime. (França, 2007, p. 284)

A caricatura Zé-Povinho teve um sucesso tal que acabou por se autonomizar do seu criador. Foi assimilado e utilizado largamente com enorme êxito pelos demais colegas caricaturistas da sua época e de períodos posteriores até aos dias de hoje¹⁷⁴. O *boneco* viria a tornar-se assim pelas mãos dos vários artistas «um símbolo do Português, o Portugal *em pessoa*, ou seja, feito grotesca e ridícula figura visível, escarninha e escarnecida do Português, cidadão minorizado.» (Medina, 2012, p. 70). Segundo este autor o êxito da caricatura deve-se ao facto dela não se limitar a ser «uma criação literária ou meramente satírica da Geração de 70, antes carrega consigo a simbologia da personalidade base dos Portugueses.» (Medina, 2006a, p. 205). O Zé-Povinho pode-se considerar uma das invenções mais criativas da cultura portuguesa. Ele é o símbolo de um povo desconfiado e revoltado, mas ao mesmo tempo ingénuo e indiferente, alegre e melancólico. É uma personagem quase real, que encarna uma *certa* mentalidade do povo português, e que se tornou num ícone que Medina denominou de «símbolo totémico português» (Medina, 2012, p. 66).

Certas formas de arte, desde aquelas que o Homem primitivo pintava nas cavernas, às representações das religiões, filosofias e até certas representações dos sonhos, surgem muitas vezes do círculo básico e mágico do Mito. Já atrás referimos como os símbolos e os ícones são sínteses expressivas do próprio sistema mitológico. De acordo com Campbell (1997), estes não se podem fabricar intencionalmente, nem impor ou suprimir voluntariamente, porque os Mitos produzem-se espontaneamente na psique e cada símbolo transporta intacto dentro de si próprio o poder criador da sua origem. Recordamos que as figuras mitológicas utilizam uma linguagem metafórica que nunca deve ser lida denotativamente e sim conotativamente. Portanto, para compreender um símbolo icónico como o Zé-Povinho, é necessário procurar a sua conotação no mundo interior do ser humano ou da coletividade da qual o símbolo surgiu. Como salienta Campbell (2003, p. 33) um sistema de símbolos mitológicos só funciona quando atua dentro de uma comunidade onde as pessoas têm experiências análogas. Ou seja, quando partilham uma mesma experiência cultural, tornando-se assim capazes de reconhecer o sistema simbólico que corresponde ao Mito atuante dentro dessa mesma comunidade. Estes são assuntos que como vimos, também Jung (2011) investigou amplamente. Este autor demonstrou que a lógica do Mito e os seus heróis se têm mantido vivos dentro das comunidades até à época moderna. Pode-se constatar este facto no Zé Povinho. Uma vez liberto do lápis de Bordalo, foi sobrevivendo e continuando a incorporar em si próprio a imagem que os portugueses foram fazendo de si mesmos. O mais certo na época é que os leitores daqueles jornais onde ele aparecia, saberiam muito bem interpretar o seu significado. Hoje em dia continuamos a conseguir fazê-lo talvez com algumas nuances. **Se o Zé-Povinho é tido como um símbolo icónico pertencente a um sistema mitológico atuante na sociedade portuguesa do século XIX, qual seria esse sistema, e qual o mito e o papel do símbolo dentro dele?**

¹⁷⁴ Diversos foram os artistas que ao longo destes anos o desenharam, desde Leal da Câmara, Celso Herminio, Valença, Alonso, Stuart de Carvalhais, Silva Monteiro, Hipólito Collomb, e mais tarde em períodos históricos posteriores, como no 25 de abril, por João Abel Manta, Rui Pimentel e hoje em dia por exemplo pelo designer André Carrilho, entre outros.

Tanto João Medina como José-Augusto França reconhecem que o Zé-Povinho representa a contraparte do Mito do Herói. Ou seja, o Anti-Herói. Segundo França (2007), este não é mais do que um herói mal resolvido consigo mesmo incapaz de se salvar e de salvar os portugueses. Vejamos como são interessantes e convergem, apesar das diferenças, os conceitos de ambos os autores. José-Augusto França explica:

Figura da mitologia, Zé Povinho é, porém, menos uma projecção do que um reflexo: menos do que encarnar desejos ou necessidades, reflecte os acidentes do dia-a-dia, refere-se não ao imaginado ou imaginário mas ao experimentado, a uma “praxis” sofrida. Por isso se diria que ele responde, no outro extremo da escala das figuras paradigmáticas, ao Fontes e que entre os dois (...) se desenvolve o inteiro discurso Bordaliano. Ou o inteiro “scénario” metafórico desta vastíssima “commedia dell’arte” — desenvolvida entre um “pai nobre” e um polichinelo das hortas alfacinhas. (França, 2007, p. 282)

Para José-Augusto França, o Zé Povinho é a contraparte (o bobo) do herói político (o Fontes), ou melhor, o *António Maria*, que é a caricatura-ícone criada também por Bordalo em 1879, e que serviu de título para a sua revista satírica¹⁷⁵. Fontes Pereira de Melo era considerado na época por muitos um candidato a herói político, possível salvador da pátria.

João Medina tem um conceito próximo e quanto a nós pelas razões que temos vindo a relatar sobre a evolução do romantismo mais fácil de ser apreendido. O autor explica que o Zé-Povinho é um «protótipo nacional, criação dum certo “realismo” da geração oitocentista» (Medina, 2008, p. 86), portanto, é um símbolo que surge por oposição ou como contraponto:

(...) ao outro paradigma, mítico esse e de recorte inteiramente distinto — o Camões do Tricentenário, proposto pelo sector republicanizante e positivista dos membros setentistas, fieis ao magistério de Auguste Comte e ao seu propósito político-social de instaurar um calendário de heróis populares mobilizadores de energias e de exemplos cívicos (...). (Medina, 2008, p. 86)

Ambos, Zé-Povinho/Camões, ou Zé-Povinho/António Maria são produções da capacidade inventiva e geradora de mitos que é o ser humano. O Zé-Povinho com todas as suas características decadentistas torna-se um símbolo-veículo: «Negativo, figura de caricatura realista (e o Realismo eram a ética e a estética basilares do setentismo, a sua “Ideia Nova”), expressão do português *tal qual* (...)» (Medina, 1986, p. 13). O Camões, com todas as suas virtudes torna-se um símbolo-veículo:

Positivo, figura transfiguradora, idealizadora e capaz de suscitar, como paradigma de valores excelsos e inultrapassáveis (o Génio, a Literatura, a Epopeia nacional, a Pátria em Palavras, Portugal feito Verbo, etc.), o melhor que apresentavam um povo, uma colectividade e uma História, cujo passado se pretendia destarte recuperar, reassimilar e, retomando-o, nele configurar o presente de esqualidez e o futuro de Esperança. (Medina, 1986, p. 13)

¹⁷⁵ Como nos refere França o jornal *António Maria* era impresso na tipografia do Matos Moreira, no Rossio, que era o editor de Bordalo. Teve a colaboração literária de um dos Gil Vaz d' *A Lanterna Mágica*, Guilherme de Azevedo, que viria a falecer em Paris em 1882. O título é «uma clara alusão a Fontes» (França, 2007, p. 86).

O «São Camões» (Medina, 1986, p. 11) do Tricentenário de 1880 é um símbolo do mito mobilizador que no final do século era já bem conhecido de muitos portugueses, devido à literatura do primeiro e segundo romantismo e às ações artísticas decorrentes da mesma. O «neo-romantismo positivista» (Medina, 1986, p. 11) de Teófilo Braga reinventa-o com a finalidade de ativar um novo messianismo de raiz patriótica numa fase de sentimentos decadentistas. Como temos constatado, tal como o Zé-Povinho, também o artista-herói, Camões, foi adotado ao longo dos séculos como símbolo icónico. Medina enfatiza que o símbolo certamente pouco tem a ver com o homem que viveu no séc. XVI e escreveu *Os Lusíadas*. Do mesmo modo que, D. Afonso Henriques, Nuno Álvares Pereira, D. Sebastião, Infante D. Henrique, Vasco da Gama, entre outros, transformaram-se pela criatividade dos artistas, desde logo através de Camões, em ícones míticos do herói imaginário representativo do povo português. O poeta n' *Os Lusíadas* descreve-os enfatizando as suas virtudes, que mais não são qualidades idealizadas de um povo que se deseja heroico. Todos eles constituem a galeria de símbolos-heróis míticos da nação e fazem parte do mesmo sistema mitológico vivido na imaginação da comunidade portuguesa. Como nos salienta Campbell (1997), o objetivo último que se espera de um herói é salvar o seu povo, ou salvar uma pessoa, ou mesmo salvar um conceito ou uma ideia. É suposto o herói sacrificar-se pela causa e no decurso da sua longa viagem, *matar o monstro* regressando com a missão conquistada. Parece-nos que *o monstro* é sentido por Zé-Povinho (leia-se povo português do século XIX) de forma aterradora, provocando nele a inércia de o combater e de o matar. Por isso ele pode ser entendido como, José-Augusto França e João Medina nos sugerem a antítese do herói. França reconhece, contudo, que apesar de derrotado é possível vislumbrar-se algum tipo de heroísmo: «O Zé Povinho não é homem de conquista, não é algoz mas vítima: não é exemplo mas antiexemplo e nisso, negativamente sobrevive. O que é maneira miticamente positiva de viver» (França, 2007, p. 286). Estes dois ícones (Zé-Povinho e Camões de 1880) mostram ser as duas faces opostas do Mito do Herói, animadas em figuras que fazem parte de um repertório de símbolos e ícones de um povo que há muito se constituiu em coletividade nacional. Na obra *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Eduardo Lourenço desmonta analiticamente aquela que seria a «imagem de Portugal», constatando efetivamente que existe na nação portuguesa um percurso histórico algo conflitual entre o modo mais autêntico de ser e o modo como se imagina ou como gostaria de ser. O autor denomina este sentimento de «*irrealismo* prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos» (Lourenço, 2010, p. 23). Mais concretamente na alma do intelectual português do final do século XIX, é possível observar uma desproporção, uma clivagem, um duplo estado de espírito. Por um lado, apercebia-se do estado real da nação: pequeno país pobre e carenciado com recursos limitados e baixa qualidade de vida, forte ruralismo tradicional, uma quase inexistente indústria, organização financeira frágil, hábitos retrógrados. Por outro, imaginava uma imagem construída através da leitura da História Pátria e dos seus Mitos do Passado: Os Descobrimentos, a aventura da Expansão Ultramarina, o sonho do Quinto Império, entre outros. Finalmente cruzava estes dois sentimentos duais, com o desejo de progresso numa Europa Iluminista e Positivista.

Na Fig. 33 podemos ver o Zé-Povinho intrigado, de dedo na boca, a olhar para o busto de Camões. A ilustração é de Rafael Bordalo Pinheiro para um artigo sobre o Tricentenário de Camões em 1880, publicado no periódico ilustrado de cariz satírico *O António Maria*. A legenda da ilustração diz o seguinte: «Zé Povinho chega quase a convencer-se de que os Lusíadas deve ser coisa talvez um pouco superior à carta constitucional» (Pinheiro, 1880e).

Na Fig. 34 na próxima página, podemos ver o Camões gigante do Tricentenário de barrete republicano e o rei D. Luís I pequeno e encolhido. Por detrás do Camões sai um vulto que parece querer representar a voz do povo. É também uma ilustração de Bordalo para o mesmo jornal, e a legenda diz: «Camões agradece aos altos poderes do estado não terem ido á sua procissão e terem-n'o feito republicano com o que muito ganhou a idéa» (Pinheiro, 1880b).

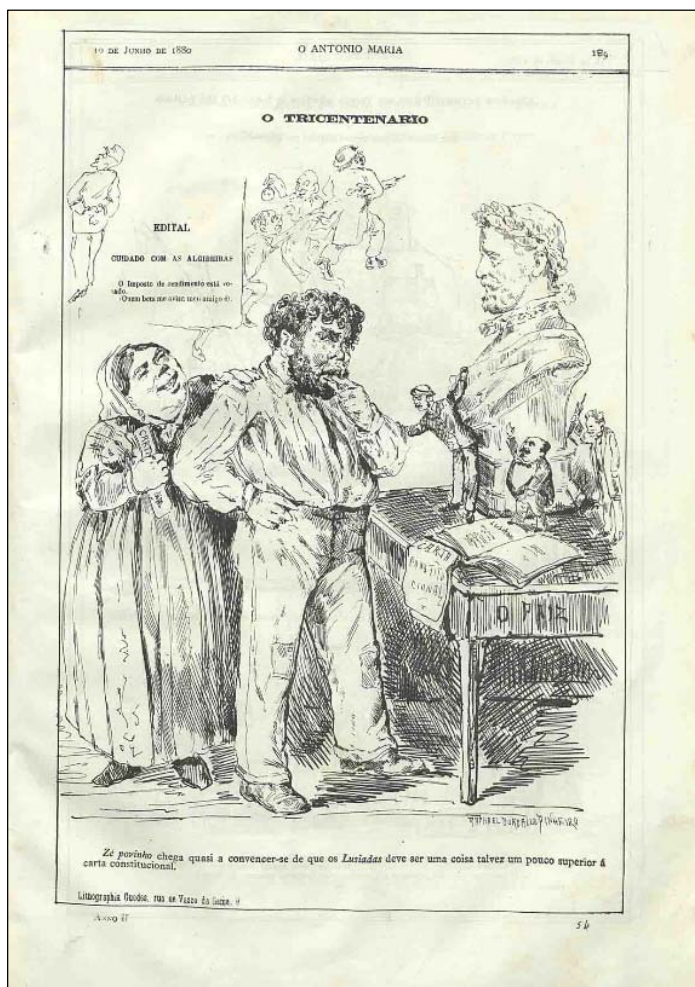


Fig. 33 «O Tricentenário — Zé Povinho chega quase a convencer-se de que os Lusíadas deve ser coisa talvez um pouco superior à carta constitucional» Fonte: (Pinheiro, 1880e, n.º 54, p.1).



Fig. 34 «Camões agradece aos altos poderes do estado não terem ido á sua procissão e terem-n'o feito republicano com o que muito ganhou a idéa». Fonte: (Pinheiro, 1880b, n.º 55, p. 1).

5.3.4. O impacto do nacionalismo cultural no final do século XIX e o culto dos heróis

Entre os anos de 1878 e 1890 o país dispunha de uma certa estabilidade proporcionada pelo rotativismo partidário. Dois partidos dirigiam alternadamente o país, o partido Progressista e o Regenerador. Contudo, apesar da bipolarização o partido Republicano foi ganhando força. Este é um assunto que não poderemos desenvolver muito neste documento, interessa-nos sobretudo perceber algumas narrativas de nacionalismo cultural desenvolvidas neste contexto político do final do século XIX.

Como temos vindo a perceber a geração nova obteve uma grande influência cultural e política na sociedade portuguesa no final do século. Influência que era garantida pela difusão da Imprensa e pela expansão do ensino. Estes dois últimos fenómenos provocaram uma maior capacidade de perceção da ideia de nação:

O número de portugueses capazes de captar a consciência da identidade nacional e de assumir como um valor os interesses da Pátria tornou-se consequentemente muito maior. A partir daí, a intervenção dos mentores da Nação deixou de se dirigir apenas àqueles que tinham capacidade de decisão política, militar ou cultural, para se orientar sobretudo para as classes populares. Tomou a forma de apelo ao espírito

cívico, como decorrente da obrigação de qualquer cidadão, e utilizando os processos mais persuasivos, como as grandes comemorações colectivas de feitos nacionais gloriosos nas datas dos seus centenários ou a exaltação de heróis da Pátria, como sementes de novos heróis. Para alcançar os efeitos de massa pretendidos pelos mentores não era preciso insistir no valor da Pátria. A persuasão estava garantida à partida. O patriotismo tinha alcançado o grau mais elevado da escala de valores; podia, pois, ser invocado com toda a segurança como motor de acção. A ideia de identidade nacional depressa se tornou uma convicção profundamente arraigada e passou a estar presente na consciência de todos. Foi invocada por todos os regimes políticos (...). (Mattoso, 1998, p. 24)

Um dos fatores do final do século que mais contribuiu para a crescente onda de patriotismo por parte das classes culturais e políticas foi a questão de conflito com as fronteiras das colónias africanas. Em 1879, o tratado de Lourenço Marques provocou fortes protestos, tanto da parte de monárquicos como de republicanos. Em causa estava um acordo que muitos consideravam mais favorável aos interesses da Inglaterra. Este contexto político desencadeou um sentimento de depressão nas elites culturais que se fez acompanhar de um aumento progressivo do fervor nacionalista, no qual se foi encaixando com maior insistência, a ideia de recuperar as tradições e os modelos do passado como forma de suscitar um renascimento de Portugal: «(...) Teófilo legitimava a necessidade do culto dos heróis, em especial através das grandes festas cívicas de consagração nacional, os centenários. Momentos privilegiados de exaltação do sentimento nacional (...)» (Matos, 1990, p. 114).

A ideia do culto dos heróis integrava-se na filosofia positivista. Como nos explica Ramos (1994, p. 63), a inspiração fundamental do *positivismo* foi definida inicialmente pelo filósofo francês Auguste Comte (1798-1857) e depois pelos seus vários discípulos franceses e ingleses. Esta filosofia explica-se resumidamente da seguinte forma: após a Revolução Francesa e a queda de Napoleão na década de 20, impunha-se instaurar um novo sistema de governo. Vários intelectuais dedicaram-se ao estudo de uma nova organização social. Comte foi um desses intelectuais. Para ele a sociedade absolutista e católica estava destruída e o seu modelo não poderia mais continuar a organizar a sociedade, portanto, tratou de compreender como se poderia estruturar um novo sistema de vida. A sua convicção era que esta organização tinha que se distanciar tanto da teologia como da metafísica, contudo, também compreendia que sem algum tipo de *fé* a vida seria difícil de viver:

Fé, para ele, significava a “disposição para crer espontaneamente, em previa demonstração, nos dogmas proclamados por uma autoridade competente”. A ciência experimental moderna era o que lhe parecia mais próprio para suscitar esse tipo de fé, e por isso Comte adoptou o seu método e propôs que a humanidade passasse a ser governada pelos sábios, segundo as leis da “física social”. O governo dos cientistas não seria, porém, um governo tecnocrático. Comte não era fanático da razão, e sempre achou que, para ligar os homens entre si, o sentimento era mais importante do que os argumentos. Por isso concebeu o estabelecimento de uma “religião da humanidade”. A “humanidade”, ente que deveria substituir Deus; era a própria existência humana, representada por aqueles que mais tinham feito pela felicidade dos seus semelhantes. Deste modo, o altruísmo substituiria o egoísmo. Em 1848, imaginou um “sistema geral de comemorações publicas” para instaurar o culto da “humanidade”. (Ramos, 1994, p. 63)

Comte elaborou então um calendário positivista, no qual estipulou 65 celebrações de homenagem a Grandes Homens com vista à regeneração do Ocidente. Como nos refere Matos (1990, p. 112) Camões consta do oitavo mês que é consagrado à Epopeia Moderna.

A aplicação de um *sistema geral de comemorações públicas* em conjunto com a Imprensa e o ensino ajudou sobremaneira a viabilizar, seja em Portugal que noutros países europeus, a conceção de uma ideia de nação numa população mais alargada. No contexto português, Teófilo Braga assume-se um dos grandes seguidores desta filosofia e em 1884, após confirmado o sucesso da comemoração do centenário de Camões, escreveu o livro *Os centenários como síntese afectiva nas sociedades modernas*, no qual justificou amplamente os métodos comtistas e a sua aplicação em Portugal.

Teófilo reconhecia que o estado da nação era crítico e a grande transformação social só se poderia efetivamente propagar a um maior número de cidadãos por meio do sentimento de que Comte falava, então estipulou um método contextualizado à conjuntura política e social portuguesa:

Para prevenir o pessimismo, era preciso injectar-lhe o sentido da solidariedade. Para isso, havia três meios: exposições, congressos e comemorações. As “exposições” de produtos industriais serviriam para dar aos produtores a ideia de que a sua empresa não era a de enriquecer individualmente, mas a de contribuir para o progresso colectivo. Os “congressos” de sábios seriam úteis para coordenar a actividade especulativa e afirmar o “poder espiritual da ciência”. Finalmente da comemoração da memória dos homens que tinham contribuído para a “evolução mental” esperava-se o efeito mais subtil, a “síntese afectiva”. Das comemorações esperava Teófilo que resultasse a generalização de um sentimento que ele classificava como “uma das principais forças coordenadoras das sociedades humanas”: a “veneração”. Sem esse sentimento a “ordem seria uma violência” e não, como convinha a uma sociedade positiva, o “acordo harmónico das vontades”. (Ramos, 1994, p. 64)

Em 1880 realizaram-se as comemorações públicas da celebração do grande herói nacional, Camões. Já anteriormente falámos de Camões enquanto herói nacional, queremos agora aprofundar melhor este conceito no contexto das comemorações aos Grandes Homens. É com Sérgio Campos Matos (1990) que nós podemos compreender esta ideia e a sua relação com os festejos. Vamos começar por definir melhor o que significa o conceito de herói:

No sentido original do termo, pode definir-se o herói como o “filho da união de um deus ou de uma deusa com um ser humano”, simbolizando “a união das forças celestes e das forças terrestres”. De origem grega, a palavra ter-se-á aplicado inicialmente aos chefes gregos na guerra de Troia, e depois, por extensão, aos guerreiros de valor extraordinário e aos homens que se evidenciaram pela força de carácter ou por qualquer virtude notável. Em latim, num sentido figurado, tem passado a designar “homem celebre”. Não usufruindo da imortalidade divina, apesar dos seus poderes excepcionais, o herói pode, contudo, tornar-se imortal, como que nascendo uma segunda vez. (...). Mas só a passagem pela “prova” (ou melhor por diversas provas) permitirá ao herói tornar-se um “iniciado”, um “salvador”, um “libertador”, eventualmente a figura providencial de toda a comunidade, o que explica em parte a frequência nas narrativas heroicas da analogia com o sol. (...). Para além desta simbologia, outras conotações remetem para a soberania e o poder: por

vezes, o herói impõe-se inequivocamente como líder político. (Matos, 1990, pp. 107-108)

Como já anteriormente referimos, o romantismo pelas suas particularidades (herdeiro de princípios iluministas conjugados com ideais liberais e nacionalistas), viria a transformar Camões num protótipo de herói criador; ele é o poeta que se inspira na epopeia dos Descobrimentos portugueses para escrever *Os Lusíadas*, que por sua vez viriam a inspirar subsequentemente as gerações posteriores de outros artistas. Matos (1990) denomina-o por estas razões de *herói-artista* e Catroga (1998c) designa-o de *poeta-herói*.

A inspiração do Romantismo na epopeia antiga enfatiza também outro tipo de heróis e heroínas. O mais destacado é o herói com armas: o guerreiro. Matos (1990) evidencia particularmente no contexto português, Nuno Álvares Pereira, que inclusive apresenta algumas analogias com uma outra figura heroica, Joana d'Arc, heroína da França, já mencionada anteriormente: «em ambas as figuras se projecta fortemente o sentido nacionalista, nelas se encarnando de modo muito particular o sentido de unidade da Pátria; em ambas se constrói uma acentuada componente religiosa e mística, a par da guerreira» (Matos, 1990, p. 108).

Thomas Carlyle, ensaísta britânico de Oitocentos, citado por Matos (1990, pp. 108-109), considerava que os heróis são essencialmente «líderes de homens», «criaturas de génio» que por estas razões se tornam «exemplos para outros homens». A sua capacidade de influência intelectual ou espiritual, entre outras, torna-os em objetos de veneração, admiração, devoção e homenagem. Eles fazem tanto parte da História como alimentaram o imaginário dos artistas do Romantismo: «Todas as realizações materiais a que a humanidade foi assistindo são para o historiador romântico a encarnação dos pensamentos dos Grandes Homens. E a solaridade do herói não deixa de se afirmar numa linguagem poética extremamente sugestiva» (Matos, 1990, p. 109).

Os heróis para o estudioso britânico adquirem desta forma uma aura sagrada e o seu culto decorre da adoração divina. A sua teoria atribui um papel «quase providencial às grandes personalidades na história» (Matos, 1990, p. 109). Um outro autor citado também por Matos (1990, pp. 109-110), o filósofo americano Ralph W. Emerson, igualmente do século XIX, do mesmo modo que Carlyle estudou o papel dos Grandes Homens. Embora tal como este último se aproxime do conceito transcendental do herói, identifica o Grande Homem como aquele que se afirma pelas ações ou pelas ideias. Para este autor os heróis são homens superiores em ideias, génios, com qualidades especiais que existem na sociedade em número muito limitado:

Os grandes homens elevam-se acima do comum dos mortais por serem portadores das ideias universais. Todavia, certas virtudes e poderes de que foram investidos pelo divino não são transmissíveis aos outros homens. As suas almas são expoentes do “génio da humanidade”, do espírito universal. Dir-se-ia que o seu ser se vai revelando a si próprio, mas sempre no sentido de um universal génio humano (...). (Matos, 1990, p. 110)

Os heróis, os grandes mestres da humanidade, tornam-se assim símbolos da nação pelas mãos do artista romântico:

(...) é nestes guias intelectuais que se reveste o individualismo romântico e a sua concepção heróica da história. Homens representativos, espírito universal, génio da humanidade: são as palavras-chave desta teoria espiritualista de heroísmo. Não se encontrarão ressonâncias dela nas expressões do tipo “Génio nacional”, “alma lusitana”, “espírito lusitano”, que irrompem a cada passo em todo um conjunto de autores que vão da geração de 70 ao grupo da “Renascença Portuguesa”, passando pela geração de 90 e prolongando-se ainda — embora com outras conotações — no discurso tradicionalista do Estado Novo? (Matos, 1990, p. 110)

O maior objetivo destas comemorações do final do século XIX imaginadas por Teófilo era fortalecer o povo português mostrando-lhe um passado glorioso. Através do Grande Homem homenageado ou de um acontecimento notável, pretendia-se que o povo seguisse os modelos que funcionavam como «lições vivas de memorização» (Catroga, 1998c, p. 221) para a coletividade. A grande festa poderia desta forma unir os sentimentos da comunidade e dar uma coesão à consciência nacional «Teófilo constrói assim aquilo a que se chama uma “História com nomes”, isto é, uma história biográfica, de exaltação das grandes individualidades.» (Matos, 1990, p. 115).

Em janeiro de 1890, o sentimento de decepção no país agravava-se ainda mais com o *Ultimatum* britânico. Mattoso (1998, p. 24) defende que este acontecimento marca o primeiro momento em que o nacionalismo ultrapassa o âmbito da população burguesa e minimamente instruída para se generalizar numa população mais alargada:

A diferença em relação ao passado não passou despercebida a Eça de Queiroz, num texto em que manifesta a sua surpresa pela profusão e emotividade das manifestações populares, que atribui ao “ressurgir de uma ideia colectiva”, e em que se scandaliza por essa “barafunda sentimental e verbosa, em que o estudante do liceu e o negociante de retalho me parecem tomar de repente o comando do velho Galeão Português”. (Mattoso, 1998, p. 24)

A onda de fervor patriótico aproveitada pelo movimento republicano levaria à revolta frustrada do 31 de janeiro de 1891 no Porto. Na varanda dos Passos do Conselho foi hasteado o estandarte de um centro republicano do Porto (Centro Democrático Federal 15 de Novembro).¹⁷⁶ A bandeira nacional da República Portuguesa instaurada em 1910 viria a ter as mesmas cores: Vermelho e Verde.

Finalmente convém recordar mais uma vez, as palavras de Sobral (2012, p. 63-65). Não existiu «uma» ideologia nacionalista, mas «várias» a influenciar a escolha dos homenageados. Só para dar um breve exemplo: no que diz respeito aos republicanos algumas das suas políticas e narrativas de interpretação da História e imagens de Portugal estão em consonância com a «identificação do apogeu português com o século XVI e a importância conferida ao Império» (Sobral, 2012, p. 64), daí a escolha de figuras como o Infante D. Henrique por exemplo. Outras, como a ala republicana tida de mais radical, tendia a valorizar a tradição liberal, fazendo a apologia a figuras referenciadas por eles como expoentes do combate à Igreja como por exemplo a escolha da figura do Marquês de Pombal. Por outro lado, também convém salvaguardar o seguinte:

¹⁷⁶ Para mais informações sobre este assunto propomos a seguinte consulta: *História Contemporânea de Portugal, Tomo I, Primeira República. Da Conspiração Republicana ao fim do Regime Parlamentar*. Direcção de João Medina, 1939, pp. 61-66.

A difusão de uma propaganda cultural nacionalista, assegurada a partir dos finais de Oitocentos por meio de uma influência histórica sem paralelo — a começar pelos estatais —, não terá logrado produzir algo que pudéssemos conceber como uma consciência nacional homogénea — e uma homogeneidade detectável no plano do discurso — entre os diversos sujeitos de uma nação. (...). Por isso, pensamos ser mais adequado pensar a identidade nacional como o conjunto de processos diferenciados — e diversos, consoante as classes e grupos sociais — pelos quais as pessoas se identificam com um colectivo cultural que transcende os seus universos imediatos de interacção. Processos que devem ser analisados tendo em conta a sua ancoragem no tempo e no espaço. As identidades não são algo de estático, mas sofrem rearranjos e mutações. (Sobral, 2003, p. 1121)

Por fim também nunca é demais voltar a frisar, que o nacionalismo, como por exemplo vimos nas teorias de Smith (1997, pp. 99-116), pode manifestar-se através de uma linguagem constituída por simbologias da nação e utilizada como ideologia ou doutrina cultural que contamina tanto a política como a economia, a ciência e mais concretamente, as artes. Ao longo desta dissertação, temo-nos referido somente a este tipo de nacionalismo, com a utilização sistemática de expressões como: **Identidade Nacional e Nacionalismo Cultural**.

5.3.5. A exaltação patriótica do final do século XIX e as comemorações cívicas

As comemorações cívicas do século XIX têm antecedentes religiosos, dinásticos e municipais. Os autores Leerssen e Rigney (2014, pp. 7-8) mencionam que, as festas de mártires e de santos foram marcadas pela Igreja desde os seus primórdios e no decorrer da Idade Média viriam a tornar-se festas das cidades, das associações e corporações sob o patrocínio de tais santos. No final da época medieval havia já uma prática em celebrar jubileus em intervalos de 50 anos.

Maria Isabel João (1999) refere-nos igualmente que a tradição em comemorar aniversários em determinados períodos fixos de tempo é bastante antiga: «Os hebreus, por exemplo, celebravam o aniversário dos cinquenta anos como um jubileu – um tempo em que os direitos perdidos eram restaurados. As civilizações clássicas atribuíram grande significado aos aniversários e os romanos chegaram a celebrar centenários» (João, 1999, p. 16). Contudo, como evidencia a autora, apesar das raízes serem antigas, as comemorações dos centenários não eram frequentes até ao século XVIII. Portanto, a autora salienta particularmente a comemoração do primeiro centenário da viagem de Vasco da Gama em Goa no final do séc. XVI, pois neste sentido reveste-se de especial interesse:

A celebração ocorreu em Goa e foi promovida pelo vicerei, D. Francisco da Gama, quarto conde da Vidigueira e bisneto do primeiro. A forma de comemorar o feito baseou-se no modelo clássico: Diogo do Couto recitou o panegírico do homenageado e foi levantado o Arco dos Vice-Reis, onde se colocou uma estátua de Vasco da Gama. (João, 1999, p. 17)

A partir da segunda metade do século XVIII as celebrações cívicas começaram a adquirir maior expressão e significado. A autora destaca particularmente as ideias do

filosofo francês Rousseau (1712-1778) em preconizar as festas cívicas, e o papel que a Revolução Francesa desempenhou ao pô-las em prática:

O desenvolvimento do Estado no seu sentido contemporâneo, que implica a existência de um “vínculo político único e geral, ligando a população de um território a um centro político”, e o concomitante processo de afirmação de uma cultura política assente na afirmação dos valores da cidadania estiveram na base da necessidade de estabelecer este tipo de festas. Através delas, os cidadãos comemoravam os acontecimentos que tinham permitido implantar o novo regime liberal, reafirmavam a sua adesão aos valores revolucionários, a unidade e a identidade entre todos os membros da sociedade. (João, 1999, p. 35)

As comemorações cívicas foram então oficializadas na Assembleia Constituinte francesa, no início de setembro de 1791. O modelo comemorativo era aquele da tomada da Bastilha¹⁷⁷. Leerssen e Rigney (2014, p. 7) salientam particularmente os estudos de Mona Ozouf sobre as festividades públicas. Referem que este autor evidencia o surgimento de uma nova cultura de comemoração em toda a Europa a partir do final do século XVIII, prefigurada pela celebração do Terceiro Centenário americano do desembarque de Colombo no Novo Mundo em 1792 e, sobretudo, pelas mencionadas festividades em França.

Em Portugal, este modelo de celebrações cívicas foi introduzido no período do triunfo do liberalismo como forma de suscitar a adesão do povo aos novos ideais, mas foi uma evolução natural das festas do Antigo Regime, «Os cortejos vistosos e organizados de acordo com as hierarquias remetem-nos para a procissão religiosa e para as entradas régias nas cidades, apesar dos valores agora exaltados serem a Liberdade e a Regeneração da pátria» (João, 1999, p. 37). A autora explica que estas demonstrações públicas eram constituídas por várias ações: juramento das Bases e da Constituição portuguesa, cortejos cívicos e alegóricos, paradas e desfiles militares, proclamações, discursos, representações teatrais, entre outros. A tradição religiosa conservou-se presente pela celebração de missas solenes e na escolha do local dos festejos, que geralmente decorriam nos adros das igrejas. Os princípios que marcavam a tradição dinástica mantiveram-se: salvas de artilharia, repiques de sinos, foguetes, bandas de música a tocar nos coretos, várias iluminações através de balões, lanternas, fogachos, e tudo dominado pelo azul e branco, o ouro e a prata, da bandeira da monarquia vigente. Depois, além dos banquetes e bailes constitucionais realizados somente para um certo estrato da sociedade, também se manteve o hábito ancestral de distribuir bodos e esmolas aos pobres. Contudo, o impacto popular destas celebrações não viria a manter-se durante muito tempo, «A falta de entusiasmo não era só do povo, atingia também os grupos sociais dominantes e os órgãos do poder» (João, 1999, p. 47).

A partir da segunda metade do século XIX, surgiram por toda a Europa as comemorações de Centenários. A sua ideologia concebida à volta dos Grandes Acontecimentos e dos Grandes Homens tinha a capacidade de conduzir a sociedade e a própria história. O passado, reinventado numa narrativa instrumentalizada tornava-

¹⁷⁷ «No Campo de Marte erguia-se o “altar da pátria” num espaço terraplanado. Milhares de federados provenientes das províncias confluíram para aquele local, onde tiveram lugar os discursos e o juramento solene do rei de cumprir a constituição. (...) Apesar da chuva, a multidão manteve-se nas ruas numa atitude festiva, expressando a sua alegria através do canto, da música, da dança e dos jogos populares. O povo foi o actor principal das celebrações que representaram um hino à Liberdade e à Fraternidade que devia unir todos os franceses» (João, 1999, p. 36).

se agora uma poderosa ferramenta para a produção e reprodução de uma memória comum, capaz de ligar os indivíduos entre si e à própria nação. As comemorações dos heróis e a miríade de simbologia decorrente dispunham dum potencial impar: encarnar os conceitos ideológicos abstratos da nação tornando-os visíveis e tangíveis, suscitando reações emotivas nos vários estratos da comunidade. Os indivíduos, ao participar nas cerimónias, participam na vida, nas emoções e virtudes da nação. Esta faceta, como vimos, é para Smith (1997, p. 102) um dos aspetos mais poderosos e duradouros do nacionalismo pois ao tornar tangível a ideia abstrata de nação, garante-se a continuidade da comunidade.

Segundo Leerssen e Rigney, alguns historiadores tendem a ver estas comemorações sob uma lente «social-histórica», ou seja, como manifestações do crescente controlo do Estado sobre a esfera pública e a exploração política de uma nova cultura do espetáculo. Mas, os autores contra-argumentam que estas comemorações aos grandes homens devem ser analisadas como práticas culturais que têm o poder de produzir efeitos e transformar as relações sociais. Ou seja, são festividades «auto-reflexivas» focadas na própria cultura: «The wave of commemorations that passed over Europe in the long 19th century was not only cultural in nature. It was remarkably often — and this was part of its self-reflexivity — focused on culture itself»¹⁷⁸ (Leerssen e Rigney, 2014, p. 9). Os autores, salientam a pesquisa de Roland Quinault sobre o culto dos centenários e apontam uma grande lista de homenageados que não é exaustiva, na maioria deles escritores ou poetas importantes para as suas nações: Goethe (1849), Schiller (1839, 1859), Tasso (1857), Burns (1859), Shakespeare (1864), Dante (1865), Scott (1871), Hooft (1881), Petrarch (1874), Rousseau e Voltaire (1878), Moore (1879), Camões (1880), Pushkin (1880), Runeberg (1904), Preseren (1905), Wergeland (1908), e Korner (1913).

Como vimos no anterior subcapítulo, Teófilo Braga foi um dos grandes protagonistas no desenvolvimento da ideologia destas comemorações em Portugal, a ele acrescentamos outro importante nome, o de Emídio Garcia. Mas a eles se lhes poderia juntar uma lista muito maior, porque a partir dos finais de 1870, devido aos grandes problemas nacionais e às lutas político-ideológicas esta teorização impôs-se com o intuito de provocar emoções regeneradoras e suscitar os sonhos grandiosos de outrora contra os sentimentos decadentistas de então. Segundo Maria Isabel João, foi na sequência dos ecos do duplo centenário de Voltaire e Rousseau em 1878 que a ideia de realizar o tricentenário da morte de Luís de Camões, em 1880, ganhou adeptos em Portugal.

Catroga (1998c) no seu estudo sobre as «comemorações cívicas» realiza uma leitura global destas festividades em Portugal identificando ciclos diferentes ao longo do tempo desde a sua emergência em 1880, até aos finais do século XX. O autor conseguiu demonstrar que todos estes acontecimentos são:

(...) determinados e transversalmente atravessados pelo mesmo propósito antidecadentista nacionalista e revivescente, a saber: o ciclo nacionalista-imperialista e da refundação nacional, o da *questão religiosa*, o da consagração de regimes, o do engrandecimento e heroicidade militar, e o de enaltecimento da grandeza artístico-científica. (Catroga, 1998c, p. 225)

¹⁷⁸TILA: «A onda de comemorações que passaram pela Europa ao longo século XIX não foi apenas de natureza cultural. Foi frequentemente — e isso fazia parte de sua autorreflexividade — focada na própria cultura» (Leerssen e Rigney, 2014, p. 9).

Este mapeamento realizado por Fernando Catroga (1998c, pp. 221-361) mostra-se muito interessante e útil na compreensão da diversidade de sistemas simbólicos que certamente se terão afirmado e/ou produzido à volta destas Grandes Comemorações. Segundo o agrupamento temático que Catroga realizou temos:

- Primeiro grande ciclo denominado de ***Nacionalista-Imperialista e da Refundação Nacional*** inicia-se em 1880 com as Comemorações Camonianas (1880); depois seguem-se as Comemorações Henriquinas (1894); e o Centenário da Índia (1897-1898). Já no século XX realizam-se os Centenários de Ceuta e de Afonso Albuquerque (1915); as Festas de Pedro Álvares Cabral a Bordo do Lusitânia ou a Redescoberta do Brasil em Hidroavião (1922); a Festa da Raça e o Centenário do nascimento de Vasco da Gama (1924); a Canonização de Nuno Álvares Pereira (1918) e a Institucionalização da Festa da Pátria (1929); Festa da Fundação e Refundação de Portugal (1926); o Duplo Centenário (1940); o Quinto Centenário da Descoberta da Guiné (1946); as Festas do Oitavo Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros (1947); e por fim as Festas Henriquinas (1960);
- Segundo ciclo denominado de ***Questão Religiosa*** inicia-se em 1882 com as Festas Pombalinas (1882), depois ainda no século XIX comemoram-se as Festas Antoninas (1895);
- Terceiro ciclo denominado de ***Consagração de Regimes*** abarca a Comemoração da Revolução Liberal; as Liturgias Cívicas do 5 de Outubro; as Décadas da Revolução Nacional; as Comemorações de Resistências: 1º de Maio; as Comemorações do 25 de Abril e os Feriados Cívicos;
- Quarto ciclo denominado de ***Engrandecimento e Heroicidade Militar*** compreende o Centenário da Guerra Peninsular (1908-1914); o Culto Cívico dos Mortos da Grande Guerra; o Centenário de Mouzinho de Albuquerque (1955);
- Quinto ciclo denominado de ***Enaltecimento da Grandeza Artístico-Científica*** inclui a Consagração de Alexandre Herculano (1910) e o Primeiro Centenário de Garrett. Por fim o autor ainda refere *O Culto e a Imortalização do Herói Cívico*.

5.4. Síntese do capítulo

Iniciámos este capítulo procurando mostrar a importância primordial que os intelectuais das várias áreas do saber e das artes tiveram na elaboração da identidade nacional e do nacionalismo cultural, em Portugal durante todo o século XIX. Percebemos que foi através deles que se realizaram as novas narrativas da nação, os novos modos de representação e as novas formas expressivas de comunicação. Estas narrativas perpassaram através dos vários meios intelectuais e artísticos, desde estudos sobre a História, a estudos sobre a cultura popular, romances literários, peças de arte dramática, pintura, ilustração, escultura, arquitetura, música, artes e ofícios, entre outras, e tudo divulgado por meio da Imprensa, das Exposições Internacionais, dos Teatros, dos Museus e das Grandes Comemorações cívicas. Foram os intelectuais de Oitocentos que criaram os conceitos e as ideologias culturais da nação moderna que depois transmitiram por meio de imagens, mitos e símbolos.

Apreendemos que após a Revolução Liberal, em 1820, a instituição de uma Monarquia Constitucional, em 1822, e finalmente o triunfo da implantação do liberalismo em 1834, iniciou-se um período com uma forte articulação entre Liberalismo, Nacionalismo e Romantismo. Ou seja, articularam-se três conjuntos de ideais:

- As convicções liberalistas de defesa da liberdade e dos direitos dos cidadãos, no sentido de organizar um novo tipo de sociedade;
- Os vários ideais relacionados com a nação, ou seja, a manutenção da individualidade da nação através de uma história e destino comuns, noções primordiais de lealdade e identificação dos indivíduos com a nação (autonomia, identidade, génio nacional, autenticidade, unidade e fraternidade). Conceitos-chave que formam uma narrativa que constitui a mensagem implícita na ideologia nacionalista;
- Ideias que se relacionam com a corrente estética do Romantismo sustentada numa visão do mundo centrada no indivíduo e marcada pelas emoções e pela subjetividade.

Depois analisámos, como esta articulação de ideais se efetivou, observando algumas narrativas de nacionalismo cultural e de identidade nacional. Não nos foi possível fazer um retrato exaustivo, contudo julgamos ter conseguido mostrar um amplo panorama, suficiente para contextualizar o nosso estudo.

Constatámos que não houve uma única e homogénea narrativa de nacionalismo cultural ao longo do século, mas várias. Contudo, todas tinham algo em comum: uma preocupação em definir uma nova ideia de nação que pudesse ser transmitida, aceite e incorporada pela comunidade. Os intelectuais portugueses preocuparam-se em estudar e divulgar o «carácter nacional», o «génio nacional» ou a «índole nacional», da nação portuguesa. Características que a poderiam diferenciar das outras nações da Europa e do mundo. Para isso realizaram inúmeros estudos sobre o passado, no sentido de descobrir os seus elementos identitários mais genuínos, que permitiriam uma condução da sociedade no presente e para o futuro. O lema era: *regenerar e refundar* a Nação portuguesa com novos valores e ideais fundamentados no passado glorioso da nação. A ideia de nação portuguesa, tão necessária à época (considerada a era da construção das Nações modernas na Europa) basearia assim a sua existência pela *essência* designada por «alma nacional» e manifestada na cultura do povo, nos monumentos históricos, nas memórias partilhadas, entre outros. Bastava procurar e identificar para depois exaltar através dos ensaios e das várias expressões artísticas divulgadas nos livros e sobretudo na Imprensa. Esta evocação do passado constituiu uma das características essenciais do Romantismo em Portugal, principalmente na primeira metade do século. Portanto, até meados de Oitocentos os intelectuais preocuparam-se essencialmente com a investigação, preservação e divulgação dos *vestígios ancestrais*.

A divulgação tornou-se indispensável pois tratava-se de difundir na população as preciosas e genuínas expressões da essência portuguesa. Observámos que a Literatura através dos romances e especialmente do romance histórico manifestou-se uma ferramenta por excelência para a realização desta operação. O seu carácter didático pelas descrições detalhadas das cenas (objetos, decorações, ambientes, personagens) era ideal para o inculcar de certos valores patrióticos. Alexandre Herculano foi o seu

principal cultor inaugurando este estilo narrativo através do jornal ilustrado *O Panorama*. Também verificámos que o Teatro propunha ao público a descoberta das personagens e de toda a ambientação histórica. Almeida Garrett escreveu inúmeras peças de arte dramática e foi encarregue de fundar e organizar um Teatro Nacional (D. Maria II).

Garrett e Herculano foram os protagonistas deste primeiro período, caracterizado por uma exaltação liberalista e um heroísmo romântico. Heroísmo, porque se valorizava os heróis do passado glorioso. Romântico, porque o tom das narrativas tinha a característica de ser emotivo, idealista e poético. *Renascer, regenerar, refundar* a nação foi até meados do século para os estudiosos, escritores, jornalistas, ilustradores, pintores e outros artistas, uma ambição que se fundamentava na *compreensão e exaltação da essência e vocação da própria Nação*. O Culto da História tornou-se o melhor caminho para aumentar a consciência de nação na sociedade portuguesa. Observámos que estas características, apesar de penetrarem muito lentamente, são visíveis na pintura e escultura. Os interesses dos pintores dividiram-se em pintura de género ou de costumes, pintura de paisagem nacional, pintura de retrato e pintura histórica, caracterizada pelos heróis e grandes acontecimentos da nação. Foram vários os protagonistas de que falámos, Sequeira, Roquemont, Anunciação, Marques Pereira, Cristino da Silva, Metrass, José Rodrigues, Vítor Bastos, Meneses, Alfredo Keil e Lupi. Tanto na literatura como nas expressões visuais, verificámos que a figura da História Portuguesa mais retratada foi Camões, o grande herói sem armas.

Neste contexto apreendemos que os mitos nacionais assumiram-se de uma importância impar durante todo o século. A memória coletiva da sociedade portuguesa apoiava-se em grande parte em mitos que davam consistência a crenças antigas sobre a «perpetuidade» e «sacralidade» da nação. Por exemplo a crença no Milagre de Ourique, que surgiu no final do séc. XIV ou início do séc. XV e foi resistindo até ao século XIX pelas mãos das elites nacionalistas. Percebemos que os mitos de linhagem comuns são de uma importância crucial para a identidade da nação. É através do mito que se exprimem os sentimentos, as paixões e as aspirações de um povo. Camões, através da sua epopeia, torna-se o maior construtor de mitos nacionais e uma referência para os artistas oitocentistas.

Observámos também, que pelo facto do Romantismo se filiar sobretudo numa sensibilidade que remonta à época medieval portuguesa, os intelectuais consideravam como património arquitetónico identitário maioritariamente os vestígios medievais. Portanto é neste sentido que se enquadra a política de proteção e divulgação do património monumental que se desenvolveu durante todo o século de Oitocentos. Recolher, salvar, reconstruir as ruínas da época de ouro do povo português fazia parte de todo um programa nacional de proteção e divulgação da herança ancestral, sobre a qual a ideia de nação se pudesse fundamentar. É também com este mesmo espírito que o estilo Manuelino se assume como estilo nacional nas Exposições Internacionais, nos Festejos da Monarquia Constitucional, nos Centenários do final do século e inclusive nas novas arquiteturas, como o Palácio da Pena ou o Palácio do Buçaco, a estação dos Restauradores, entre outros.

Na segunda metade do século verificámos algumas mudanças importantes nas narrativas do nacionalismo cultural, decorrentes da Regeneração e do Fontismo. A adesão de Portugal ao movimento das Exposições Internacionais foi fundamental para concretizar uma aliança entre os arcaísmos da imagem identitária (baseada como

vimos no culto do passado da nação) e a modernidade económica e tecnológica. A Regeneração resultava numa nova fase para a economia do país, tornando a atividade capitalista mais atuante, assinalando uma mudança de rumo. A palavra de ordem já não era tão-somente *culto do passado*, mas também *confiança no progresso*. Apresentámos como exemplos, a *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* em Londres em 1851, a Exposição Internacional Portuense em 1865 e a *Exposition Universelle d'Art et d'Industrie* realizada em Paris em 1867.

Outra mudança que apontámos é de ordem filosófica. O caminho-de-ferro que em 1863 atingia já a fronteira espanhola estabelecia finalmente uma ponte com a Europa modernizada, preparando o terreno para uma mudança filosófica e cultural que definiria uma nova geração, erguida contra o *ultra-romantismo* do meado do século, a geração de 70. Esta mudança de paradigma levou a uma evolução do Romantismo. O último período romântico (último terço do século) traduz-se por uma lenta e progressiva mudança para o realismo e para o naturalismo. Apesar de tudo, esta transição manifestou-se muito lentamente, portanto, grande parte das influências patrióticas apontadas anteriormente continuaram a fazer-se sentir nas expressões literárias e visuais, embora com um sentido de crítica social e política. A literatura produzida pelos representantes desta nova geração alcançou um êxito editorial sem precedentes. Estes puderam assim começar a usufruir de uma grande influência em certos estratos da sociedade. A Imprensa, que a partir da segunda metade do século cresceu exponencialmente também publicava os seus artigos, quando possível ilustrados amplamente. As críticas que faziam perpassavam através dos romances, dos ensaios, das peças de teatro e também dos desenhos caricaturais de Rafael Bordalo Pinheiro. Apresentámos o emblemático Zé-Povinho, um ícone simbólico produto da influência das ideias da Geração de 70.

Esta nova geração, inicialmente em conjunto, mais tarde individualmente e até certo ponto divergentemente, marcou a cultura portuguesa e a política até ao final do século XIX e início do século XX. Devido a circunstâncias de ordem política (questão colonial), o nacionalismo cultural no final do século XIX, passou a ter um grande impacto na população. Enfatizámos a este respeito particularmente o fenómeno da grande difusão da Imprensa e da expansão do ensino, que permitiram uma maior capacidade de perceção da identidade nacional e do reconhecimento dos interesses da Pátria como um valor primordial. Por estas razões tornou-se mais fácil a intervenção das elites intelectuais da Nação que passaram a dirigir-se também às classes populares. Esta intervenção tomou a forma de apelo ao espírito cívico, com a utilização de processos mais persuasivos, como os Centenários dos Grandes Homens e dos Grandes Acontecimentos, baseados no culto dos heróis da pátria. Os vários Centenários ocorridos até ao final do século proporcionaram um patriotismo, que pôde finalmente alcançar uma grande faixa da população. A partir deste momento a Identidade Nacional depressa se foi tornando uma convicção e uma consciência nacional.

Referências Bibliográficas

- Anacleto, R. (1993). Arte. In L. R. Torgal, J. L. Roque (Eds.), *História de Portugal. Direcção de José Mattoso. Quinto Volume, O Liberalismo (1807-1890)* (pp. 669-684). Lisboa: Circulo de Leitores. ISBN 972-42-0752-8.
- Barbosa, I. V. (1864b). Palacio de Cristal no Porto. *Archivo Pittoresco: Semanário Ilustrado*, 1, 2-3.
- Barbosa, I. V. (1865b). Porto Exposição Internacional Portuguesa de 1865. *Archivo Pittoresco: Semanário Ilustrado*, 43, 337-339.
- Barbosa, I. V. (1867a). Paris Exposição Universal de 1867. *Archivo Pittoresco: Semanário Ilustrado*, 13, 97-98.
- Blog Real. (2013, 1 de agosto). Os símbolos da monarquia portuguesa [em linha]. Disponível em: <http://monarquiaportuguesa.blogs.sapo.pt/657.html>
- Bradford, W. (1809). *Sketches of the Country, Character, and Costume, in Portugal and Spain, Made During the Campaign, and on the Route of the British Army, in 1808 and 1809*. London: John Booth. Disponível em: <http://purl.pt/23417>
- Campbell, J. (2003). *Tu és isso. Transformando a Metáfora Religiosa*. São Paulo: Madras Editora. ISBN 85-7374-756-0.
- Campbell, J. (1997). *O herói de mil faces*. São Paulo: Editora Pensamento.
- Catroga, F. (1993a). Os caminhos polémicos da “geração nova”. In L. R. Torgal, J. L. Roque (Eds.), *História de Portugal. Direcção de José Mattoso. Quinto Volume, O Liberalismo (1807-1890)* (pp. 569-582). Lisboa: Circulo de Leitores. ISBN 972-42-0752-8.
- Catroga, F. (1993b). Romantismo, literatura e história. In L. R. Torgal, J. L. Roque (Eds.), *História de Portugal. Direcção de José Mattoso. Quinto Volume, O Liberalismo (1807-1890)* (pp. 545-562). Lisboa: Circulo de Leitores. ISBN 972-42-0752-8.
- Catroga, F. (1998a). Capítulo 2. Alexandre Herculano e o Historicismo Romântico. In L. R. Torgal, J. M. A. Mendes & F. Catroga (Eds.), *História da História em Portugal Sécs. XIX-XX. Volume I, A História Através da História* (pp. 45-98). Lisboa: Temas e Debates. ISBN 972-759-090-X.
- Catroga, F. (1998b). Capítulo 3. Positivistas e Republicanos. In L. R. Torgal, J. M. A. Mendes & F. Catroga (Eds.), *História da História em Portugal Sécs. XIX-XX. Volume I, A História Através da História* (pp. 101-134). Lisboa: Temas e Debates. ISBN 972-759-090-X.
- Catroga, F. (1998c). Ritualizações da história. In L. R. Torgal, J. M. A. Mendes & F. Catroga (Eds.), *História da História em Portugal Sécs. XIX-XX. Volume I, A História Através da História* (pp. 221-361). Lisboa: Temas e Debates. ISBN 972-759-090-X.
- França, J. - A. (1997). *O Romantismo em Portugal. Estudos de Factos Socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN 972-24-1066-0.
- França, J. - A. (2007). *Rafael Bordalo Pinheiro. O Português Tal e Qual*. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN 978-972-24-1525-5.
- Fuschini, A. (1879). Santa Maria de Belem e o Novo Edifício da Casa Pia. *O Occidente : Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 26, 10-14.

- Governo da República Portuguesa [em linha]. *Os Símbolos Nacionais. Evolução da Bandeira Nacional. D. Maria II (1834-1853), Regência (1853-1855), D. Pedro V (1855-1861), D. Luís (1861-1889), D. Carlos (1889-1908), D. Manuel II (1908-1910)*. Disponível em: <http://www.portugal.gov.pt/pt/a-democracia-portuguesa/simbolos-nacionais/evolucao-da-bandeira-nacional.aspx>
- João, M. I. C. (1999). *Memória e Império - Comemorações em Portugal (1880-1960) I Volume* (Dissertação de Doutoramento em História Contemporânea, Universidade Aberta, Lisboa). Disponível em: <http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/2466>
- Leal, L. (2000). *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. ISBN 972-20-1799-3.
- Leerssen, J. & Rigney, A. (2014). *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe. Nation-Building and Centenary Fever*. New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-139-48945-9.
- Lourenço, E. (2010). *Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Gradiva. ISBN 978-972-662-765-4.
- Machado, A. M. (1987). A Geração de 70. In A. Quental, Textos Doutrinários e Correspondência. Primeiro volume (pp. 9-48). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Matos, S. C. (1990). *História, Mitologia, Imaginário Nacional. A História no Curso dos Liceus (1895-1939)*. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN 972-24-0786-4.
- Matos, S. C. (2002). História e identidade nacional. A formação de Portugal na historiografia contemporânea. *Lusotopie*, 123-139.
- Mattos, J. A. (1961). *As Gloriosas Bandeiras de Portugal: Evolução Histórica da Bandeira de Portugal*. Porto: Fernando de Matos.
- Mattoso, J. (1998). *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva. ISBN 9789726626046.
- Medina, J. (1988). *História Contemporânea de Portugal, Tomo I Primeira República. Da Conspiração Republicana ao fim do Regime Parlamentar*. Lisboa: Multilar- Edição, Promoção e Distribuição.
- Medina, J. (2006a). *Portuguesismo(s) (Acerca da Identidade Nacional)*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa. ISBN 972-992989-0.
- Medina, J. (2006b). Zé Povinho e Camões: dois polos da prototípica nacional. *Revista Colóquio/Letras. Ensaio*, 92, 11-21. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=92&p=11&o=r>
- Medina, J. (2008). *Caricatura em Portugal. Rafael Bordalo Pinheiro, pai do Zé Povinho*. Lisboa: Edições Colibri. ISBN 978-972-772-781-0.
- Medina, J. (2012). O Zé Povinho, totem nacional português (estudo de mitogénese e simbologia nacional). *Estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, 1, 65-78.
- Picard, L. (s.d.). *The Great Exhibition*. Disponível em: <https://www.bl.uk/victorian-britain/articles/the-great-exhibition#authorblock1>
- Pinheiro, R. B. (1880b). Camões do Tricentenário 1880. *O António Maria*, 55, 1.
- Pinheiro, R. B. (1880e). Zé Povinho no Tricentenário de Camões 1880. *O António Maria*, 54, 1.

- Pimentel, M. C. (2008). O mito de Portugal nas suas raízes culturais. In A. T. Matos & M. F. Lages (Eds.), *Portugal: percursos de interculturalidade* (Vol. 3, pp. 7-52). Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural. ISBN 978-989-8000-58-3.
- Ramos, R. (1994). *História de Portugal. Direcção de José Mattoso. Sexto Volume, A Segunda Fundação (1890-1926)*. Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN 972-42-0971-7.
- Ramos, R. (2010). III Parte — Idade Contemporânea (Séculos XIX-XXI). In R. Ramos, B. V. Sousa & N. G. Monteiro (Eds.), *História de Portugal* (pp. 439-777). Lisboa: A Esfera dos Livros. ISBN 978-989-626-139-9.
- Real, M. (2008). *Eduardo Lourenço e a Cultura Portuguesa (1949-1997)*. Matosinhos, Portugal: Quidnovi Editora e Distribuidora. ISBN 978-989-628-045-1.
- Ribeiro, M. M. T. (1993). A Regeneração e seu significado. In L. R. Torgal, J. L. Roque (Eds.), *História de Portugal. Direcção de José Mattoso. Quinto Volume, O Liberalismo (1807-1890)* (pp. 121-130). Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN 972-42-0752-8.
- Smith, A. D. (1997). *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva. ISBN 972-662-520-3.
- Sobral, J. M. (2003). A formação das nações e o nacionalismo: os paradigmas explicativos e o caso português. *Análise Social*, XXXVII (165), 1093-1126.
- Sobral, J. M. (2012). *Portugal, Portugueses: Uma Identidade Nacional*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos. ISBN 789-989-8424-66-2.
- Souto, M. H. (2011). *Portugal nas Exposições Universais 1851-1900*. Lisboa: Edições Colibri - IHA/Estudos de Arte Contemporânea de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa. ISBN 978-989-628-045-1.
- Thiesse, A.-M. (2001). *La creazione delle identità nazionali in Europa*. Bolonha, Itália: Società editrice Il Mulino. ISBN 978-88-15-096

2.^a PARTE

Análise Crítica de Produção Gráfica Portuguesa no Séc. XIX: Três Casos de Estudo

Nesta segunda parte, investigam-se três periódicos ilustrados oitocentistas com a intenção de compreender como, de que forma se relacionou a comunicação visual com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa durante o século XIX em Portugal.

6.º Capítulo

Os Três Casos de Estudo e a sua Articulação com o Século XIX

6.0. Nota introdutória

Neste capítulo começaremos por explicar detalhadamente os critérios de escolha dos três casos da metodologia de estudo de caso múltiplo e faremos a apresentação do protocolo de recolha da informação. Realizaremos breves enquadramentos históricos da imprensa periódica ilustrada do século XIX em Portugal enumerando alguns dos mais importantes periódicos ilustrados que surgiram paralelamente aos nossos três casos de estudo. Faremos também uma contextualização sobre a composição gráfica de jornais e a gravura em madeira no século XIX, para depois introduzirmos individualmente os três projetos editoriais e gráficos dos três casos escolhidos: *O Panorama*, o *Archivo Pittoresco* e *O Occidente*. Finalmente faremos uma análise crítica das composições gráficas dos três periódicos no sentido de observar alguns pontos de contacto com os princípios de *Gestalt*. Procuraremos demonstrar que a presença dos princípios de organização visual é muito evidente proporcionando boas composições gráficas com uma tendência à simplificação harmonia e equilíbrio visuais.

6.1. Apresentação dos critérios de escolha dos casos de estudo

Os critérios de seleção que apresentaremos permitiram circunscrever o objeto de estudo desta investigação a uma amostra de três casos que são três periódicos ilustrados realizados em Portugal no arco temporal predeterminado — século XIX. Os três casos escolhidos têm como objetivo gerar evidências suficientes para provar as quatro proposições da metodologia de estudo de caso múltiplo e por fim a hipótese de investigação. Os critérios de seleção foram os seguintes:

1. Presença de um projeto gráfico coerente e constante desde o início até ao final da publicação

O primeiro critério de seleção que presidiu à escolha destes três periódicos ilustrados que se apresentam e estudam como casos, foi o facto de estes apresentarem evidências de serem bons produtos gráficos, coerentes e constantes desde o início até ao final da sua publicação. Sabemos que a uniformidade e a constância dos projetos gráficos editoriais ajudam a criar hábitos e fidelizações com o público leitor, portanto considerámos a possibilidade de que um bom objeto gráfico poderia ser um potencial suporte comunicativo e de difusão, permitindo a observação de estratégias de representação gráfica das narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional veiculadas pelas elites no século XIX. Período no qual se insere esta investigação.

2. Periodicidade e longa duração

O segundo critério de seleção foi a periodicidade e a longa duração destes três periódicos ilustrados. No seu conjunto abarcam quase a totalidade do século XIX. Intuiu-se que a escolha de casos de estudo com periodicidade na publicação poderia permitir uma observação e identificação com mais clareza dos elementos de tipo gráfico, visual e simbólico, decorrentes das narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa. Por outro lado, também se pressupôs que a longa

duração poderia permitir a compreensão da evolução destes elementos no tempo, durante o período assinalado.

3. Semelhança dos objetos gráfico-editoriais

O terceiro critério de seleção prende-se com os anteriores e refere-se à evidente semelhança que estes três objetos gráfico editoriais apresentam entre eles. Uma observação exploratória possibilitou-nos constatar esta circunstância, permitindo-nos perceber a existência de uma conexão, uma relação ou uma ligação entre os três periódicos ilustrados selecionados. Esta constatação permitiu-nos intuir que o facto de convergirem facilitaria uma análise do largo espectro do fenómeno, ou seja, ao longo de todo o século XIX. Por outro lado, também antevimos a possibilidade de apreender as diferenças ou semelhanças, bem como as mutações ao longo do tempo com maior segurança, visto tratarem-se de objetos do mesmo grupo. O primeiro periódico proporcionaria um estudo da primeira metade e meio do século, o segundo do meio do século, e o terceiro do último quartel do século.

4. Presença de muitas imagens

O quarto critério de seleção foi a evidente presença de muitas imagens. Após uma observação exploratória dos três periódicos constatámos uma notável presença imagética e presumimos que uma grande quantidade de imagens permitiria explorar e analisar as particularidades relacionadas com as representações gráficas da construção da identidade nacional portuguesa ao longo do século XIX.

5. Veiculação de ideais patrióticos

O quinto e último critério de seleção prende-se com a evidente veiculação de ideais patrióticos imbuídos tanto nas imagens como nos textos dos três periódicos. Uma análise exploratória consentiu-nos perceber este facto, levando-nos a crer na possibilidade de um estudo mais eficaz na identificação dos elementos gráficos, visuais e simbólicos decorrentes das narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa no período assinalado.

6.2. Apresentação do protocolo de recolha de informação

As evidências para o estudo de caso múltiplo que iremos conduzir constituem-se essencialmente em dois grupos de informação provenientes dos três casos de estudo: artigos vários, prefácios, textos aos assinantes, textos administrativos, relatórios, entre outros; e muitas imagens. O autor Yin (2005, p. 116) salienta que uma das fontes de evidência considerada como das mais importantes para um estudo de caso múltiplo são as entrevistas. Na impossibilidade de entrevistar os diretores, redatores, ilustradores e gravadores dos três periódicos, considerámos da maior importância a análise de textos assinados pelos diretores da redação, ou pelos diretores artísticos publicados nos mesmos, tais como: textos aos assinantes, prefácios, textos administrativos, entre outros. Este tipo de fontes de evidência têm como objetivo

ajudar a responder a algumas das subquestões de análise e interpretação dos casos de estudo, tais como: *qual a importância que a comunicação visual tinha no contexto gráfico e editorial; qual a relevância que as direções e os redatores dos três periódicos ilustrados atribuíam à utilização de elementos gráficos e de impressão tipográfica exclusivamente de produção portuguesa; se esta utilização fazia parte de alguma estratégia com fins assumidamente patrióticos*, entre outras. Os textos sobre estes assuntos que os diretores escreveram nos periódicos, tornar-se-ão um importante suporte para corroborar as constatações provenientes da observação direta.

Foi necessário também incluir como fontes de evidência adicionais outros jornais ilustrados da época, portugueses e estrangeiros; outras gravuras e litografias; postais ilustrados; cartazes entre outros objetos gráficos do mesmo período a analisar.

Os três periódicos ilustrados escolhidos para o estudo de caso múltiplo verificaram-se em boas condições e com as coleções completas, seja virtualmente na internet através da Hemeroteca Digital¹⁷⁹ e da Biblioteca Nacional Digital (BND), seja fisicamente através da Hemeroteca Municipal de Lisboa (HML) ou da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) também em Lisboa. A maior parte das fontes de evidência adicionais, tais como outros periódicos ilustrados da época também se encontraram maioritariamente nestes mesmos arquivos.

O Quadro 2, na página seguinte, mostra as informações referentes aos três casos de estudo e aos restantes periódicos ilustrados portugueses que se constituíram como fontes de evidência adicionais.

Os periódicos ilustrados que se organizaram como fontes de evidência estrangeiras encontraram-se também em bom estado e com as coleções completas, genericamente nos arquivos digitais das Bibliotecas Nacionais dos respetivos países. O Quadro 3, também na página seguinte, indica os respetivos arquivos digitais onde podem ser encontrados.

Consultaram-se também gravuras e litografias portuguesas de Oitocentos que se encontram na Biblioteca Nacional Digital (BND), cujo site online é o seguinte: <http://purl.pt/index/geral/PT/index.html>

¹⁷⁹ A Hemeroteca Digital, é o sítio [em linha] da HML, que tem por objetivo ser uma biblioteca digital de jornais e revistas caídos em domínio público. Desta forma torna-se possível a consulta em linha de grande parte do universo da imprensa periódica portuguesa.

INFORMAÇÕES SOBRE OS 3 PERIÓDICOS ILUSTRADOS PORTUGUESES DO ESTUDO DE CASO MÚLTIPLO	
<i>O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis</i> , Lisboa (1837-1868)	Hemeroteca Municipal de Lisboa (HML): Rua Lúcio de Azevedo, 21B 1600-145, Lisboa; Hemeroteca Digital, disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/
<i>Archivo Pittoresco Semanario Illustrado</i> , Lisboa (1857-1868)	Biblioteca Nacional de Portugal (BNP): Campo Grande 83, 1749-081, Lisboa; Biblioteca Nacional Digital (BND), disponível em: http://purl.pt/index/geral/PT/index.html
<i>O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro</i> , Lisboa (1877-1915)	
OUTROS PERIÓDICOS ILUSTRADOS PORTUGUESES QUE SE CONSTITUÍRAM COMO FONTES DE EVIDÊNCIA ADICIONAIS	
<i>O Antonio Maria</i> , Lisboa (1879-1905)	Hemeroteca Municipal de Lisboa (HML): Rua Lúcio de Azevedo, 21B 1600-145 Lisboa; Hemeroteca Digital, disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/
<i>Diário Illustrado</i> , Lisboa (1872-1911)	Biblioteca Nacional de Portugal (BNP): Campo Grande 83, 1749-081 Lisboa; Biblioteca Nacional Digital (BND), disponível em: http://purl.pt/index/geral/PT/index.html
<i>Branco e Negro: semanário Illustrado</i> , Lisboa (1896-1898)	Biblioteca Nacional de Portugal (BNP): Campo Grande 83, 1749-081 Lisboa; Biblioteca Nacional Digital (BND). disponível em: http://purl.pt/index/geral/PT/index.html
<i>O Commercio do Porto Illustrado</i> , Porto (1893-1941)	Biblioteca Nacional de Portugal (BNP): Campo Grande 83, 1749-081, Lisboa.

Quadro 2 Informações sobre os periódicos ilustrados portugueses. Fonte: autora (2017).

INFORMAÇÕES DE SITES WEB DOS PERIÓDICOS ILUSTRADOS ESTRANGEIROS

<p><i>The Penny Magazine of Society for the Diffusion of Useful Knowledge</i>, Londres (1832-1845); <i>The Illustrated London News</i>, Londres (1842-1989); <i>Penny Illustrated Paper</i>, Londres (1861-1913)</p>	<p>Sítio oficial da The British Library, disponível em: http://www.bl.uk/ Gale Cengage Learning, disponível em: http://gale.cengage.co.uk/ Google Books, disponível em: https://books.google.com/ Internet Archive, disponível em: https://archive.org/index.php</p>
<p><i>Magasin Pittoresque</i>, Paris (1833-1938); <i>L'Illustration: Journal Universel</i>, Paris (1843-1944); <i>Le Monde Illustré. Journal Hebdomadaire</i>, Paris (1857-1938)</p>	<p>Sítio oficial da Bibliothèque Nationale de France (BnF Gallica), disponível em: http://gallica.bnf.fr/ Google Books, disponível em: https://books.google.com/ Internet Archive, disponível em: https://archive.org/index.php Site oficial da revista <i>L'Illustration</i>, disponível em: http://www.lillustration.com/</p>
<p><i>Das Pfennig Magazin</i>, Leipzig (1833-1855); <i>Die Illustrierte Zeitung</i> (1843-1944)</p>	<p>Sítio oficial da Bayerische Staatsbibliothek (BSB) Munich Digitization Center (MDZ), disponível em: http://www.digitale-sammlungen.de/ Google Books, disponível em: https://books.google.com/ Internet Archive, disponível em: https://archive.org/index.php</p>
<p><i>La Ilustración española y americana</i>, Madrid (1869-1921)</p>	<p>Sítio oficial da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de España (BNE), disponível em: http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/ Google Books disponível em: https://books.google.com/</p>
<p><i>Revista Ilustrada</i>, Rio de Janeiro (1876-1898)</p>	<p>Sítio oficial da Hemeroteca Digital (Biblioteca Nacional Digital Brasil) da Biblioteca Nacional do Brasil (BN) disponível em: http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</p>

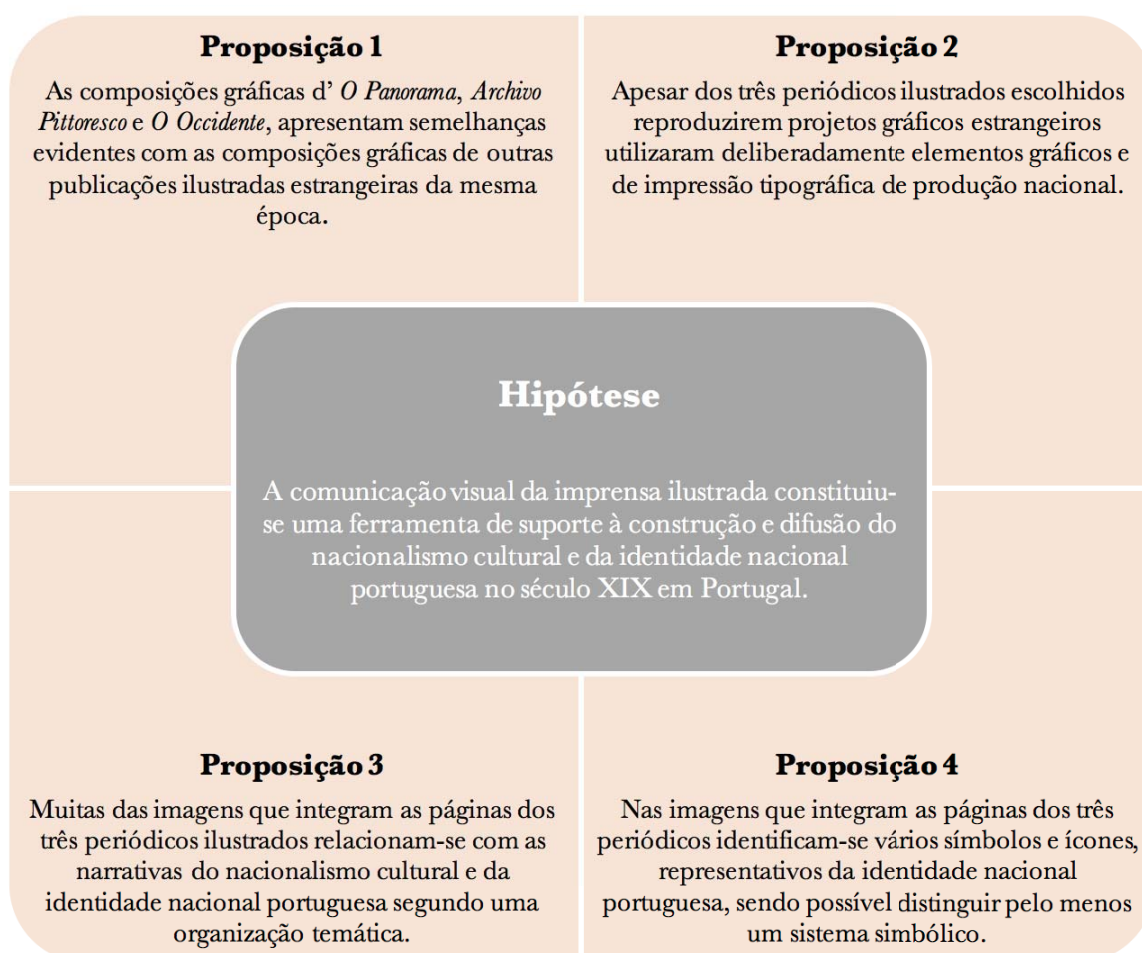
Quadro 3 Informações de sites web dos periódicos ilustrados estrangeiros. Fonte: autora (2017).

Além da atenção particular que demos a estas variadas fontes de evidência, considerámos da maior importância seguir alguns princípios no trabalho de coleta de dados. A organização da coleta foi realizada da seguinte forma:

1. Criação de um banco de dados que depois de relacionados alimentaram o estudo de caso múltiplo;
2. Manutenção de um encadeamento das evidências.

1. Criação de um banco de dados de suporte à interpretação do estudo de caso múltiplo

A partir das questões de tese e respetiva **hipótese**, e a partir das **4 proposições** e respetivas subquestões de estudo previamente estabelecidas, foi realizada a recolha e a sistematização de toda a informação de acordo com o protocolo de recolha de dados. O Quadro 4 mostra a hipótese de tese e as 4 proposições do estudo de caso múltiplo.



Quadro 4 Hipótese de tese e as 4 proposições do estudo de caso múltiplo. Fonte: autora (2017).

A coleta de dados foi realizada tendo por base um conjunto de tópicos investigativos (subquestões de estudo) decorrentes das 4 proposições. Cada proposição compreende um grupo de questões de acordo com as suas especificidades.

O Quadro 5 mostra os 11 tópicos investigativos decorrentes das 4 proposições e a sequência da análise.



Quadro 5 Tópicos investigativos. Fonte: autora (2017).

Para a organização da coleta de dados procedeu-se da seguinte forma:

Recolha e organização de bibliografia referente a cada um dos casos de estudo:

- Realização de fichas de leitura individuais sobre a bibliografia pesquisada no âmbito dos três casos de estudo. Esta revisão da literatura dividiu-se em bibliografia de âmbito mais geral (enquadramento sobre a imprensa ilustrada em Portugal e estrangeiro no séc. XIX; características da composição gráfica no séc. XIX; gravura de madeira e as suas características técnicas e históricas; introdução da gravura de madeira nos periódicos ilustrados em Portugal e no estrangeiro durante o séc. XIX, entre outros) e bibliografia mais específica sobre cada um dos três periódicos. Estas fichas incluem os devidos comentários segundo os tópicos investigativos do Quadro 5;
- Organização e armazenamento das fichas de leitura com comentários para uma recuperação agilizada das informações.

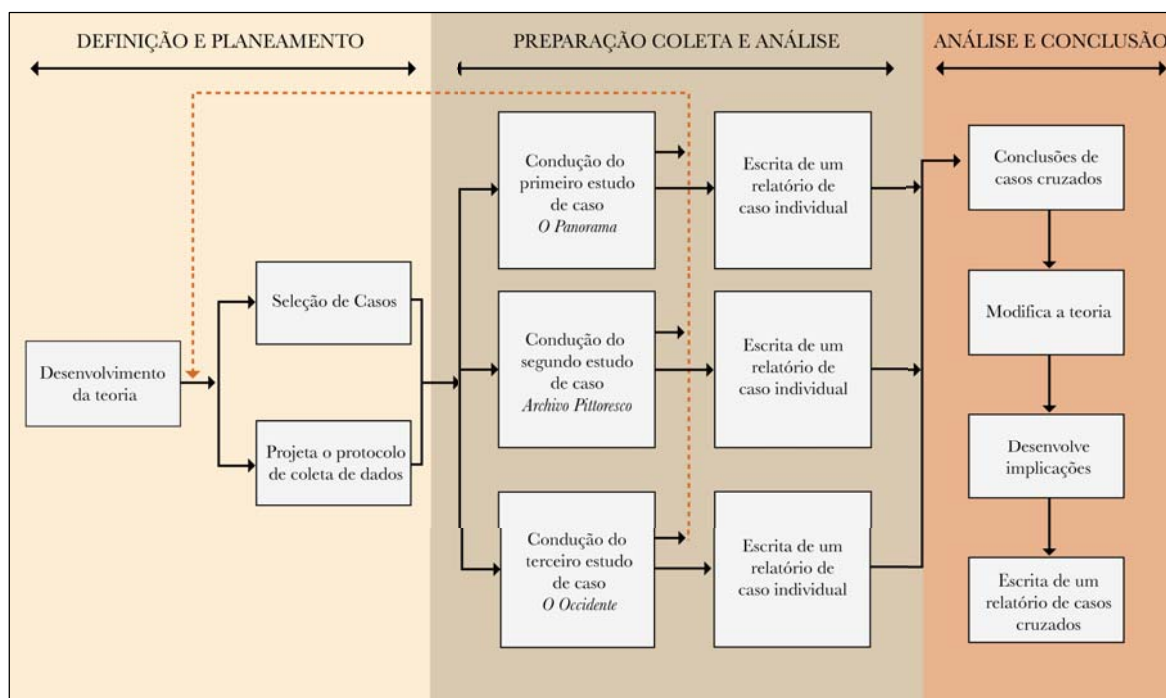
Recolha de textos e imagens referente a cada um dos casos de estudo:

- Realização de fichas organizadas com textos e fichas organizadas com imagens segundo os tópicos investigativos do Quadro 5;
- Elaboração de textos esquemáticos com a produção das respostas às questões do protocolo do estudo de caso múltiplo. As questões e as respostas, de uma forma posteriormente modificada, serviram como base para o relatório definitivo do estudo de caso múltiplo. Cada resposta representa uma tentativa de integrar as evidências disponíveis e de convergir os factos dos assuntos ou as suas possíveis interpretações. Este processo é essencialmente analítico e constituiu-se o início da análise do estudo de caso múltiplo.

2. Manutenção do encadeamento das evidências

Este princípio segundo Yin (2005, p. 133) consiste em analisar a origem de qualquer evidência. Ou seja, voltar à leitura das questões iniciais e seguir todas as etapas até aos resultados e considerações finais do estudo. Depois, procedeu-se de novo inversamente, dos resultados para as questões iniciais da pesquisa e de novo das questões iniciais da pesquisa para os resultados. Todo o encadeamento tem de estar muito claro. Portanto, no final da leitura de cada relatório referente a cada proposição do estudo de caso múltiplo, regressou-se às origens do processo da pesquisa para verificar se o encadeamento estava bem feito.

No Quadro 6 pode-se observar o esquema metodológico do método de estudo de caso múltiplo tendo como base um exemplo de Yin (2005, 72).



Quadro 6 Aplicação do método de estudo de caso múltiplo, tendo como base um exemplo de Robert K. Yin 2005 (p. 72). Fonte: autora (2017).

6.3. O contexto da Imprensa periódica ilustrada em Portugal no século XIX

O desenvolvimento industrial e a introdução de novas tecnologias no século XIX resultam na inauguração de uma nova era visual. Podemos apontar brevemente os principais avanços tecnológicos que influíram diretamente na comunicação visual: inovações no fabrico do papel que permitiram melhor qualidade e uma redução de custos; progressos na fundição mecânica de tipos metálicos que possibilitou a produção de uma variedade de fontes novas bem como corpos de letra maiores. Surgiram por exemplo os novos tipos de letra sem *serifa*; consideráveis avanços nas técnicas de impressão, por exemplo com a introdução da prensa cilíndrica a vapor de Koenig (1812); melhoramentos significativos da técnica de Estereotipia inventada no século XVIII, que possibilita a reprodução múltipla de uma página composta com tipos móveis através da execução de um molde; introdução de máquinas de composição de tipos no final do século, o Linotype (1886) e o Monotype (1893); invenção da fotografia (1826) com os seus vários desenvolvimentos, litografia, gravura em madeira e mais tarde fotogravura.

A consequência direta deste conjunto de inovações resultou numa «expansão dramática da oferta de impressos mais baratos após 1830, com subseqüentes reduções de custos ao longo das décadas seguintes» (Denis, 2002, p. 42). Verificou-se por toda a Europa uma explosão jornalística. O jornal surge como consequência de uma necessidade de informação diária, e o fenómeno implicou a introdução das novas técnicas tipográficas em curso, bem como o melhoramento dos seus meios de difusão. A ampliação do público leitor e os progressos tecnológicos possibilitaram «não somente a expansão de meios tradicionais como livros e jornais, mas também a criação de veículos impressos novos ou pouco explorados anteriormente, como o

cartaz, a embalagem, o catálogo e a revista ilustrada» (Denis, 2002, p. 41). O século XIX viu, portanto, o desenvolvimento de novos paradigmas da imagem. Em primeiro lugar, associados com a moda e seus mecanismos de transmissão em ilustrações, cartazes e revistas. Em segundo lugar relacionados por um lado com surgimento da fotografia jornalística impressa em jornais, e por outro com o grande desenvolvimento do fenómeno da Imprensa Ilustrada que iremos abordar ao longo desta segunda parte da dissertação.

Em Portugal a Revolução Liberal de 1820 marcou o surgimento duma nova consciência política provocando alterações significativas na estrutura da sociedade portuguesa. Por exemplo, em relação à burguesia, esta passou a ter um papel fulcral, ocupando lugares de destaque nas áreas da política, economia e artes. No que diz respeito à Imprensa periódica, a burguesia foi determinante pelo seu papel impulsionador. Era a classe mais interessada na informação e aquisição de conhecimentos, portanto foi a grande consumidora de jornais.

O ano de 1834 marca o triunfo do liberalismo e a vitória constitucional e uma das medidas que se tomaram em relação à Imprensa foi a abolição da Censura, proporcionando o surgimento de inúmeros jornais:

(...) a subida vertiginosa de jornais está ligada, por um lado, à liberdade de imprensa¹⁸⁰, que surge — embora passe depois por vicissitudes diversas ao longo do século —, a partir da Revolução de 1820, mas, por outro lado, também se justifica mais concretamente pelos propósitos dos liberais, e já antes de um jornalismo parliberal de exílio (...). (Torgal & Vargues, 1993, p. 692)

O combate ao regime absolutista, praticado pelos exilados liberais, mostrou-se uma contribuição fundamental para o grande desenvolvimento da Imprensa dentro do país. Portanto, as primeiras décadas do século XIX, ficam assinaladas por uma intensa publicação de periódicos, como veículo ideológico e político dos liberais. Verifica-se, porém que muitos destes jornais, não veiculavam somente a política, mas também a «difusão de “conhecimentos úteis, ao nível do “noticiário” e da divulgação científica e “literária”» (Torgal & Vargues, 1993, p. 692). Este jornalismo do início até meados do século XIX, integra-se num período que como já anteriormente vimos, muitos historiadores denominam de *primeiro romantismo*. Portanto, a sua essência assenta numa aliança entre «revolução política e revolução literária» (Tengarrinha, 1989, p. 149), sendo a literatura utilizada como um instrumento de «transformação política e social» (Tengarrinha, 1989, p. 149). A Imprensa, melhor do que qualquer outro meio, revelar-se-ia um dos mais poderosos para a transformação e renovação da sociedade nos moldes já referidos nos Capítulos 4.º e 5.º.

Portugal não acompanhou à mesma velocidade as inovações tecnológicas que se fizeram sentir em alguns países do centro e norte da Europa. Isto significa que no início do século XIX, o país encontrava-se num grande atraso tipográfico (Tengarrinha, 1989, pp. 193-227). Quando se deu a explosão jornalística, esta encontrou pela frente inúmeras dificuldades técnicas. Este atraso prendia-se por um lado, com os materiais e as tecnologias, por outro, com a imperícia dos compositores e impressores. Refere-nos José Tengarrinha (1989) que por exemplo, em relação aos

¹⁸⁰ Segundo Tengarrinha, só em 22 de dezembro de 1834, foi promulgada a lei que instaurou definitivamente no nosso país a liberdade de imprensa (Tengarrinha, 1989, p. 147).

materiais, o papel utilizado era de má qualidade e de elevado custo. Fatores que influenciavam o alto preço dos jornais, e a má impressão¹⁸¹. Problemas que só por volta dos finais do terceiro quartel do século, após uma nova regulamentação e reais progressos na indústria do papel, deixariam de constituir um obstáculo. Depois, havia também o problema das tintas, das quais também dependia a nitidez e a uniformidade do jornal, e principalmente das gravuras, como adiante veremos. O autor refere-nos que cada tipografia produzia a sua tinta, sem uma fórmula cientificamente estudada, coisa que já não se passava em outros países da Europa. Depois havia ainda também o problema da fundição de tipos, que era realizada com extrema incúria. Aliás, este era, como o autor sublinha, um dos mais flagrantes problemas, pois prendia-se com a incultura do compositor, seja intelectual que técnica. Sublinhe-se inclusive que a esmagadora maioria eram analfabetos. Este problema foi dos mais difíceis de resolver pois dependia do desenvolvimento do ensino, e mais concretamente do ensino técnico. Outra questão relaciona-se com a maquinaria tipográfica propriamente dita, «Até 1834 apenas se utilizavam no nosso país rudimentares prelos de madeira; é nesse ano que há notícia dos primeiros prelos mecânicos» (Tengarrinha, 1989, p. 201). Somente no início do terceiro quartel do século XIX, seriam implementados em alguns dos mais importantes jornais os prelos mecânicos de ferro. *O Panorama* foi o primeiro jornal ilustrado a experimentá-los, assunto que veremos no próximo capítulo. E finalmente convém apontar o atraso na gravura de madeira e na litografia, que dificultava a publicação de ilustrações nos periódicos. A utilização destas técnicas, se bem que tivessem tido no país um notável desenvolvimento nos séculos XVI e XVII, não estavam devidamente difundidas, «só a partir de 1834 apareceram litografias particulares e o processo se vulgarizou verdadeiramente no nosso país, estendendo os seus benefícios à imprensa periódica» (Tengarrinha, 1989, p. 198).

Em meados do século, a Regeneração e a consolidação do liberalismo, foram determinantes no desenvolvimento e inovação impulsionando mais eficazmente os tão desejados melhoramentos tecnológicos. Luís Reis Torgal e Isabel Vargues (1993, p. 695) referem que este avanço se dá sobretudo a partir da década de sessenta, e apontam a fundação do jornal *Diário de Notícias* como o marco da transformação qualitativa da imprensa periódica. Veremos ao analisarmos os nossos três periódicos que o progressivo desenvolvimento tecnológico é evidente na qualidade crescente das suas páginas ao longo do tempo.

Faremos agora menção de alguns jornais que surgiram durante o século XIX, porém devido à sua longa lista iremos realizar um resumo colocando a ênfase naqueles de carácter ilustrado, e dentro desses, aqueles que consideramos mais semelhantes aos que iremos analisar nos próximos capítulos.

Segundo João Mesquita (1997, p. 80), em 1 de abril de 1837 surgiu em Lisboa *O Archivo Popular Leituras de Instrução e Recreio Semanario Pintoresco*, com a direção de António José Cândido da Cruz. Publicou-se até 30 de dezembro de 1843. Este periódico era um semanário de natureza literária, e apresentava nas suas páginas algumas gravuras em madeira, contudo a maioria era de proveniência estrangeira. Segundo Mesquita (1997) a maior parte destas gravuras não aparecem assinadas, mas

¹⁸¹ Tengarrinha refere-nos: «Os jornais, (...) queixavam-se de que, devido ao alto preço e má qualidade do papel, não podiam aumentar o formato, nem melhorar a apresentação, nem baixar o preço» (Tengarrinha, 1989, p. 199).

o autor refere que muitas foram realizadas por um artista inglês de nome J. Jackson¹⁸². No mesmo ano de 1837, em maio, surge *O Panorama*, em Lisboa. Como veremos é um jornal ilustrado, que apesar da sua atribulada existência com três editores em épocas diferentes, conseguiu subsistir até 1868, chegando a sua coleção a 18 volumes. Este é um dos três periódicos de que nos iremos ocupar nos próximos capítulos. No ano seguinte, em 1838, como nos indica Mesquita (1997), surge no Porto um outro jornal ilustrado do mesmo género, *O Museu Portuense*, também de cariz literário e com periodicidade quinzenal. Durou somente até 15 de janeiro de 1839 sob a direção de Diogo Kopke. Este jornal apresentava também várias gravuras sobre os mais variados temas, algumas sobre assuntos portugueses, mas do mesmo modo não eram assinadas. Ainda em janeiro de 1839, surgiu um outro jornal ilustrado em Lisboa, *O Universo Pitoresco*, de periodicidade mensal e igualmente de carácter literário. Publicou-se até 1844. Segundo o autor citado, nas suas páginas aparecem várias litografias de grande qualidade de artistas importantes da época, como Legrand, Michellis, Guglielmi e A. T. da Fonseca. O seu diretor era o intelectual Inácio de Vilhena Barbosa que foi também colaborador literário d' *O Panorama*. As litografias tratam temas como paisagem, retrato, arquitetura e plantas, e têm grande protagonismo ocupando geralmente página inteira. Ainda em 1839, surgiu em Lisboa, a publicação do *Museu Pitoresco Histórico e Literário*. É um periódico ilustrado com litografias dos mesmos artistas citados e outros, tais como, Santos Dias, Bordalo, Sendim, Aragão e Caggiani. Este jornal terminou em 1840. Em 1848, em Lisboa, surge a *Revista Popular, Semanario de litteratura, sciencia e industria* que também não teve longa vida, acabando em 1853. Contudo, salientamos particularmente a direção artística e as ilustrações de Nogueira da Silva, que viria a ser um nome da maior importância no *Archivo Pittoresco*, como adiante veremos. Ainda do meio do século convém citar o importante *Jornal de Bellas-Artes*, surgido em 1843 sem periodicidade certa e cujo mentor e principal redator foi Almeida Garrett. As suas páginas apresentam litografias e gravuras em madeira de qualidade, contudo também não estão assinadas não permitindo perceber concretamente a sua origem. Outros três jornais importantes que citaremos é a revista *Ilustração* surgida em 1845 até 1852, a revista *Ilustração Luso-Brazileira*, lançada em 1856 e o *Archivo Familiar*, surgido em 1857, mas como *O Occidente* refere num artigo de 1902:

(...) estas publicações primavam por seus escriptos, deixavam muito a desejar por sua estampas, a maioria dellas *clichés* estrangeiros ou gravuras rudimentares e peor impressas. Por 1856 appareceu o *Archivo Pittoresco*, editado por Castro, Irmão & C.^a, benemerita empresa que se esforçou para levantar a arte da gravura em madeira e que conseguiu, atravez de mil difficuldades, publicar onze volumes d'aquelle semanario que terminou em 1868. (p. 2)

Do *Archivo Pittoresco* também nos iremos ocupar nos próximos capítulos, pela sua periodicidade e grande qualidade nas gravuras de madeira sobre assuntos nacionais. A relação já vai longa, e não relatámos todos os jornais que surgiram no País até meio do século. A expansão dos jornais e revistas ilustradas marcou definitivamente o século XIX. Não nos alongaremos mais nesta relação, começaremos de imediato a

¹⁸² Provavelmente o nome seria John Jackson apontado pelos autores Jobling e Crowley (1996, p. 13) como um dos protagonistas da introdução da gravura de madeira de *topo* nos jornais ilustrados na Inglaterra. Assunto que veremos mais adiante.

apresentação dos três periódicos ilustrados escolhidos como casos de estudo. Faremos primeiro uma apresentação editorial ideológica e depois mostraremos as principais características da sua composição gráfica.

6.4. O Panorama: *Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis* (1837-1868) — projeto ideológico

O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis surgiu na primeira metade do século XIX, em 1837, durante o reinado da rainha D. Maria II. Como já referimos, o início do século ficou marcado pela implantação do regime liberal, considerada uma das fases mais conturbadas da história portuguesa. Este momento de mudança na política portuguesa justificou uma grande instabilidade a vários níveis no país, a qual viria também a influenciar a vida útil deste jornal. Grande parte da sua existência decorreu num clima de guerra civil após a Revolução de 1820.

Quando *O Panorama*¹⁸³ apareceu, para além de ser uma novidade em Portugal, tornou-se num absoluto sucesso. João Lourival e Silva (2014) atribui este sucesso essencialmente ao facto deste jornal ter conseguido conjugar os ideais do Romantismo e do Liberalismo, numa aliança entre textos e ilustrações em gravura de madeira¹⁸⁴, tornando-se um pioneiro em Portugal.

A conjugação da imagem com o texto para a nossa investigação é muito relevante, pois demonstra a importância que a comunicação visual impressa assumiu, como meio de veiculação de ideais de nação preconizados pelas elites culturais no século XIX. Recordamos que uma das ideias que está subjacente a este movimento ideológico consiste na construção de uma consciência de identidade nacional e um consenso político entre as várias sensibilidades liberais. Ideias que se mostravam fundamentais para estabelecer uma certa disposição necessária ao progresso do país segundo um modelo liberal. Este modelo passava acima de tudo por formar «cidadãos», ou seja, homens instruídos, independentes e politicamente livres, capazes de sustentar a base eleitoral do sistema político liberal no país (Sobral, 2012). Recorde-se também que uma das causas apontadas pela elite cultural para a *decadência*, termo muito utilizado pelas elites, prendia-se com o facto de Portugal estar civilizacionalmente atrasado em relação às outras nações, o que dificultava, entre outros, o processo de cidadania.

Foi então lançado ao público o periódico com o título *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*¹⁸⁵ em 6 de maio de 1837. Silva (2014, p. 136) refere-nos que quando os emigrados liberais regressaram ao país trouxeram consigo ideais de filantropia, beneficência, instrução pública e democratização do acesso à cultura e ao conhecimento, constituindo Sociedades deste tipo. A *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis* tinha vários sócios, entre os quais, figuravam membros da Família Real. A proteção da rainha D. Maria II é evocada nas folhas de rosto do primeiro volume d' *O Panorama* em 1837. Neste texto, além do

¹⁸³ Na mesma altura apareceram alguns jornais do mesmo tipo (mensais ou quinzenais), com menor popularidade: *O Arquivo Popular* (1837-1843), o *Universo Pittoresco* (1839-1844) e mais tarde o *Museu Pittoresco* (1840-1842).

¹⁸⁴ Veremos mais adiante em que consiste detalhadamente a gravura em madeira.

¹⁸⁵ *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis* classificada no *Dicionário Bibliográfico Português* de Inocêncio Francisco da Silva e Brito Aranha (1958 [1858], vol. XXI, p. 515), como «a empresa literária de maior prestígio e nomeada que (...) se constituiu em Portugal» (Silva, 2014, p. 101).

orgulho da proteção concedida pela rainha, vem demonstrada a ideia que estava subjacente: «derramar “patrioticamente” “conhecimentos profícuos e variados” sobre os leitores para que estes se iluminassem» (Silva, 2014, 140). Há nesta ideia uma intensão «instrutiva», palavra muito utilizada pelo próprio jornal, que necessariamente influenciou a forma como este se apresentou graficamente ao público, assunto que veremos ao longo dos próximos capítulos.

Portanto, é neste enquadramento que se insere o projeto *ideológico editorial* d' *O Panorama*: pretendiam as elites culturais, através das suas páginas, constituídas por textos e imagens, **difundir o ideal romântico** e o conjunto dos valores por elas considerados essenciais para a **reforma da nação portuguesa**. Como vimos no 5.º Capítulo da primeira parte desta dissertação, o ideal de reforma passava em grande parte pela difusão e promoção de **temas portugueses**, em particular aqueles focados no **passado da nação**. Podemos observar estes propósitos expressados por palavras em muitos textos introdutórios d' *O Panorama*. Por exemplo em 1844, a redação escrevia aos leitores:

(...) foi o Panorama a primeira publicação do seu genero, que revocou certa afeição pelas cousas que o passado tinha boas e veneraveis, sem que por isso trahisse a missão de progresso, que incumbe aos escriptores que sabem quaes são os destinos da epocha presente: foi elle o primeiro que a par da difusão das ideas de utilidade material, trabalhou para que renascesse o sentimento da antiga energia e gloria nacional, sentimento amortecido e quasi gasto por dilatados annos de desventura e desalento, e sem cuja renascença não ha regeneração da dignidade de homem e de cidadão. (...) o Panorama tem procurado incorporar os desejos e esperanças do futuro com as saudades e tradições do bello e grandioso que ennobreceu esta nossa boa terra em eras remotas. (...) é este o maximo serviço que a imprensa popular pode fazer á nação (...). (Os RR., 1844, pp. 1-2)

Contudo, o seu propósito ideológico vai além das «cousas que o passado tinha boas e veneraveis». Como o texto afirma «sem que por isso trahisse a missão de progresso» significa que, a par de uma intenção de **exaltação da nação** reveladora de um **sentido patriótico**, o jornal também pretendia refletir através das suas páginas, compostas por textos e imagens, uma aproximação à Europa. As elites portuguesas consideravam, a Inglaterra um modelo industrial e tecnológico e a França um modelo cultural. Portanto, apesar de centrado nos assuntos portugueses essencialmente relacionados com o passado, *O Panorama* pretendia também *mostrar* como eram estes países, suscitando assim um **desejo** nos leitores pela **descoberta de novos lugares e de novos conhecimentos**, através de assuntos relacionados com temas intelectuais, artísticos, científicos e tecnológicos. Os seus conteúdos eram assim muito diversificados, nas palavras de Silva (2014) o jornal tinha um «caráter *caleidoscópico*», que se reflete desde logo na escolha do seu título. Como o autor refere, o jornal «queria providenciar à mente do leitor um olhar panorâmico sobre o mundo, à maneira do que hoje se diz da televisão» (Silva, 2014, p. 161). Este caráter *caleidoscópico* espelha-se na escolha do título, como podemos constatar pelo texto publicado n' *O Panorama*:

O vocabulo panorama, segundo a sua etymologia grega, soa o mesmo que *vista do todo*. (...). A denominação de panorama começou neste seculo a ser empregada no sentido

metaphorico: os viajantes, e os poetas a teem dado aos sitios picturecos que abrangem uma grande extensão de territorio. Foi também no sentido figurado que tal nome se deu a este jornal; por que nelle se apresenta aos olhos dos nossos leitores o que mais curioso ha no mundo, physico e intellectual: entretanto a idéa de dar semelhante nome a uma publicação litteraria não é nova: alguns livros teem apparecido com este titulo; e para não amontoar exemplos, citaremos só o Panorama de Inglaterra publicado por Carlos Mallo.¹⁸⁶ (Panoramas, 1838, p. 5)

O Panorama foi publicado com regularidade aos sábados, até 28 de dezembro de 1844. Neste período Alexandre Herculano desempenhou um papel central, assumindo a direção da redação entre os anos de 1837-1839. Rita Correia (2008) refere-nos que posteriormente poderá ter sido dirigido por António Feliciano de Castilho, pelo facto de este ter assinado o editorial em 1841, e por António de Oliveira Marreca, que assinou em 1843. Em 1845 o Jornal foi suspenso sendo reeditado em setembro de 1846 até 1858 por António José Fernandes Lopes. Mas, só se publicou regularmente entre janeiro de 1853 e dezembro de 1858. Desta última data até final de 1865 voltou a estar suspenso e em 1866 foi novamente editado por uma parceria entre a empresa d' *O Panorama* e a Tipografia Franco-Portuguesa, até terminar definitivamente em 1868. Nestes anos mais conturbados, a informação sobre a direção do jornal está em branco, mas segundo a autora citada, pode ter sido assumida coletivamente pelos redatores, visto que os textos são assinados por «RR». No período entre 1853 e 1858, a autora arrisca a hipótese de a direção ter sido assumida por Luiz Augusto Rebelo da Silva, embora isso também não seja totalmente claro.

O corpo redatorial¹⁸⁷ era muito numeroso, contando com um leque de redatores e colaboradores muito variado, entre os quais, alguns eram figuras de grande prestígio e autoridade seja no campo das letras e nas várias áreas do conhecimento, seja na política e na vida pública. O rol é de tal forma extenso que citaremos somente alguns nomes a título de exemplo: Os já mencionados António Feliciano de Castilho (1800-1875), Alexandre Herculano (1810-1877) e António de Oliveira Marreca¹⁸⁸ (1805-1889), José Maria Latino Coelho (1825-1891), Luiz Augusto Rebelo da Silva (1822-1871), D. Antonio de Almeida (1794-1874), Ignacio de Vilhena Barbosa (1811-1890), Francisco Maria Bordalo (1821-1861), Camillo Castelo Branco (1825-1890), Guilherme de Azevedo (1839-1882), Manuel Joaquim Pinheiro Chagas (1842-1895), Antonio Candido de Figueiredo (1846-1925), Innocencio Francisco da Silva (1810-1876), entre outros.

O corpo de colaboradores artísticos era menos extenso, mas não deixa de ser notável para um periódico pequeno que se queria afirmar pela comunicação visual, essencialmente através da introdução de ilustrações em gravura de madeira em aliança com os textos. Os primeiros colaboradores artísticos do jornal foram José Maria Baptista Coelho (1812-1891), gravador, e Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880), desenhador. À medida que o jornal ia fazendo avanços na publicação de gravuras nacionais, foram aparecendo outros ilustradores e gravadores nacionais. É um assunto que veremos nos próximos capítulos.

No que diz respeito à impressão, o jornal começou por ser impresso na Imprensa Nacional, mas a partir do n.º 25 de 24 de outubro de 1837, passou a ser

¹⁸⁶ O texto está datado de 6 Janeiro 1837, mas foi publicado no fascículo n.º 36 de 1838.

¹⁸⁷ Para mais informações consultar a ficha histórica do periódico redigida por Correia (2008).

¹⁸⁸ António de Oliveira Marreca foi um dos fundadores do periódico.

impresso em tipografia própria, assunto que também analisaremos nos próximos capítulos.

Em relação à sua tiragem, é notável verificar que este tenha conseguido resultados bastante interessantes, atingindo no seu auge uma tiragem de 5.000 exemplares, numa altura em que o analfabetismo em Portugal passava dos 80%¹⁸⁹.

Em relação à sua distribuição é possível verificar, segundo as informações que o próprio jornal nos dá, que era distribuído predominante em Lisboa. No resto do país, a sua distribuição alargava-se pontualmente à província.

No que diz respeito aos preços, segundo informações de cariz administrativo visíveis nas primeiras páginas do jornal: em Portugal podia-se subscrever e comprar e custava 25 réis avulso. As assinaturas anuais custavam 1.200 réis (1280 réis com capa no final do mês), as assinaturas semestrais 640 réis (680 réis com capa) e as assinaturas trimestrais 340 réis (360 réis com capa). Estes valores mantiveram-se nas duas primeiras séries e nas outras três, pouco variaram, passando o custo do periódico avulso a ser de 30 réis e a assinatura anual de 1300 réis.

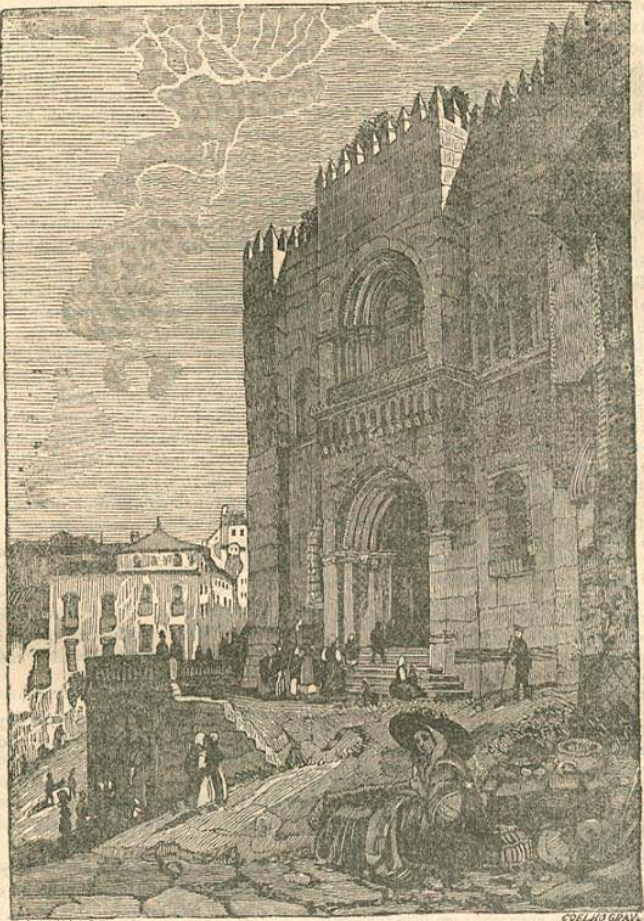
Pela consulta efetuada, é possível verificar que o jornal previa a inserção de anúncios publicitários desde o início. Nas primeiras páginas do 1.º Volume, onde se encontram também os índices, vem indicado que os anúncios custariam por linha 40 réis. No entanto, não encontramos qualquer anúncio publicitário externo à Sociedade.

O Panorama é constituído por **cinco séries**: a primeira refere-se aos anos **1837-1841**, é constituída por **cinco volumes**; a segunda, **1842-1844**, **três volumes**; a terceira, **1846-1856**, **cinco volumes**, correspondeu ao ciclo mais conturbado da publicação; a quarta, **1857-1858**, **dois volumes**; e a quinta e última série, **1866-1868**, totalizou **três volumes**. Ao todo *O Panorama* é constituído por **921 fascículos**, encadernados em **18 volumes**.

A Fig. 35 mostra o jornal ilustrado *O Panorama*. É a capa do fascículo n.º 126 de 28 de setembro de 1839. Podemos observar uma ilustração de Manuel Maria Bordalo Pinheiro gravada por José Maria Baptista Coelho da Sé de Coimbra.

¹⁸⁹ António Manuel Ribeiro refere: «As sociedades instrutivas surgem como um mecanismo paralelo, ou compensatório, visando combater as carências de instrução que se sentiam num país em que a taxa de analfabetismo em 1878 atingia os 82,4%, e que, segundo cálculos probabilísticos, atingia nos inícios de oitocentos 90%» (Ribeiro, 1995, p. 65).

O PANORAMA.
JORNAL LITTERARIO E INSTRUCTIVO
DA
Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis.
126) PUBLICADO TODOS OS SABBADOS. (SETEMBRO 23, 1839)



A SÉ VELHA DE COIMBRA.

O CHRONISTA.
(*Viver e crer de outro tempo.*)
1535
II
O VIVER.

E o LICENCIADO, correndo pelos olhos a antiga escriptura, dizia desta maneira: (*)

(*) Alguem achará falso o tom poético em que imaginámos estar escripta uma chronica latina dos seculos barbaros: enganar-se-hão: ha em muitas dellas mais poesia, não só na essencia, mas até na expressão, que em grande parte dos vossos de tempos modernos.

Vol. III.

— Houve um tempo em que a sé de Coimbra era formosa; houve um tempo em que essas pedras, ora tismadas pelos annos, eram ainda pallidas, como as margens areentas do Mondego. Então o luar batendo nos lanços dos seus muros, dava um reflexo de luz suavissima, mais rica de saudade que os proprios raios daquelle planeta guardador dos segredos de tantas almas, que só nelle creem que exista uma intelligencia que as perceba.

Então aquellas ameias e torres não haviam sido tocadas das mãos de homens, desde que os seus edificadores as tinham collocado sobre as alturas; e todavia já então ninguem sabia se esses edificadores eram da nobre raça goda, se da dos conquistadores arabes.

Mas, quer filha dos valentes do norte, quer dos

Fig. 35 Periódico *O Panorama*. Fonte: (Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis [Editora], 1839b, n.º 126, p. 305).

6.5. *Archivo Pittoresco Semanario Ilustrado* (1857-1868) — projeto ideológico

A segunda metade do século XIX caracteriza-se como um período bastante mais favorável à imprensa que levou ao surgimento de muitos jornais. Depois de quase meio século de conflitos a Regeneração propiciava finalmente uma fase de estabilidade político-social, que perdurou até ao final do século. Nesta fase foi determinante o esforço de desenvolvimento económico e de modernização do país. O significativo melhoramento das vias de comunicação, caminhos-de-ferro e vias marítimas, viria a facilitar sobremaneira a distribuição de jornais pelo país inteiro. Por outro lado, a venda deixou de ser realizada somente em pontos fixos para se tornar mais generalizada, propiciando assim um maior impacto na população.

O *Archivo Pittoresco Semanario Ilustrado*, foi lançado em 1857. É contemporâneo à 4.^a e 5.^a series (1857-1858) - (1866-1868) d' *O Panorama*. Embora não sendo totalmente uma evolução deste, pode-se considerar bastante parecido. A direção assume claramente o facto, mas refere que se inspira mais concretamente nas primeiras séries, ou melhor, naquilo a que chamava de «genuíno» *Panorama*.

Do mesmo modo que *O Panorama*, segundo nos refere António Manuel Ribeiro (2014) o *Archivo Pittoresco*:

(...) definiu os propósitos de divulgação cultural tendo em vista o fim último da instrução básica e popular, obedecendo ao programa iluminista e civilizador que é a matriz ideológica desta imprensa, facto provado à saciedade pelo carácter enciclopedista da sua temática. (p. 26)

Os seus conteúdos temáticos são muito semelhantes aos d' *O Panorama*: biografias de personalidades históricas e contemporâneas ao periódico, romances históricos e recriações da História de Portugal, monumentos históricos e edifícios notáveis especialmente nacionais, artigos relacionados com a História Universal, artigos de etnografia, agronomia, economia, ciências e astronomia, artigos relacionados com as artes decorativas e artes plásticas, estudos de língua portuguesa, entre outros. Neste conjunto de temas também encontrámos os traços da ideologia romântico-patriótica.

A vocação ilustrativa deste jornal é desde logo apreensível através do seu peculiar título, ainda que não fosse totalmente original na época. Outros jornais portugueses da primeira metade do século também utilizaram títulos semelhantes. A palavra *pittoresco* estava muito em consonância com a sensibilidade romântica do século de Oitocentos. O conceito referia-se essencialmente à relação que existia entre a arte e a natureza.

Allen Carlson (2016) refere que no Ocidente os primeiros grandes desenvolvimentos filosóficos na estética da natureza ocorreram no século XVIII. Durante este século, os fundadores da estética moderna, não só começaram a tomar a natureza como um objeto paradigmático da experiência estética, como também desenvolveram o conceito de «disinterestedness»¹⁹⁰ como marca de tal experiência. O conceito conceptualizava que a apreciação da natureza fosse despojada de interesses próprios e associações pessoais. Ao longo do século, este conceito foi sendo elaborado por vários pensadores, que o utilizaram para descortinar uma gama cada vez maior de interesses e associações relacionados à apreciação estética. Surge dentro desta gama o

¹⁹⁰TILA: «desinteressante» (Carlson, 2016).

conceito de «picturesque»¹⁹¹. Carlson (2016) refere que o termo, do ponto de vista literal significa pictórico, mas a teoria do *pitoresco* advogava uma apreciação estética na qual o mundo natural pudesse ser experienciado como se fosse enquadrado em cenas de arte, que idealmente se assemelhassem a obras de arte (especialmente quadros sobre pintura de paisagem). Portanto, a experiência da natureza governada por esta teoria encoraja o apreciador a vê-la em termos de um novo conjunto de imagens e associações artísticas. Segundo o autor, o *pitoresco* recebeu o seu tratamento mais completo no final do século XVIII, quando foi popularizado nos escritos de William Gilpin, Uvedale Price, e Richard Payne Knight. Por exemplo, Gilpin, forneceu um ideal estético para os turistas ingleses, que procuravam cenas *pitorescas* (paisagens possíveis de se enquadrar como se fossem pinturas) no *Lake District*, nas Terras Altas da Escócia e nos Alpes. A ideia do *pitoresco* tornou-se uma influência dominante na experiência estética popular de observar a natureza que se prolongou por todo o século XIX e XX. Na verdade, este tipo de experiência estética ainda é uma componente importante comumente associada ao turismo que envolve observar e apreciar o mundo natural como vem representado nas fotos dos *depliants* de viagem ou nos postais. O historiador Conron, citado por Carlson (2016), refere que os conceitos desenvolvidos por estes teóricos são facilmente entendidos e aplicados pois na teoria estética Inglesa do século XVIII as fronteiras entre estas categorias estéticas são relativamente claras e estáveis. Segundo Conron é possível resumir e distinguir os três conceitos primordiais destas teorias (belo, sublime e pitoresco) da seguinte forma: objetos experienciados como **belos** tendem a ser pequenos, suaves, subtilmente variados, delicados, e «“fair” in color»¹⁹². Aqueles experienciados como **sublimes**, **pelo contrário, são poderosos, grandes, intensos e aterrorizantes. Os objetos pitorescos** estão tipicamente no meio-termo entre os sublimes e os belos, são complexos e excêntricos, variados e irregulares, ricos e fortes, vibrantes e enérgicos.

Analisando por exemplo o título do periódico oitocentista francês *Magasin Pittoresque*, Camille Ducrot (2012, p. 18) refere-nos que o seu diretor, Édouard Charton, explicava que para ele a palavra *Pittoresque* não se referia tanto à pintura ou ao pictórico, mas à introdução de gravuras de boa qualidade que mostrassem coisas originais e surpreendentes. Como se pode constatar vai de encontro às explicações do historiador Conron.

Já no que diz respeito à palavra *Magasin*, refere-nos a autora que, Charton a entendia com dois sentidos: por um lado, referia-se à palavra inglesa *magazine* utilizada em França no século XVIII para aludir a *periódico*¹⁹³, por outro referia-se também à palavra francesa *magasin* que significa um local onde se depositam as mercadorias e as informações. Portanto, para diretor do jornal francês, a conjugação das duas palavras *Magasin Pittoresque* pretendia aludir a um jornal de carácter enciclopédico com muitas ilustrações a mostrar coisas originais e surpreendentes¹⁹⁴.

¹⁹¹TLA: «pitoresco» (Carlson, 2016).

¹⁹²TLA: «“certos” na cor» (Carlson, 2016).

¹⁹³ Em português, a palavra *magazine* hoje em dia também significa *periódico*. O significado no *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* é: *Publicação periódica geralmente ilustrada, que trata dos mais variados assuntos*.

¹⁹⁴ Jean-Pierre Bacot (2005, p. 10) refere que em França a maior parte dos semanários foram apelidados de *magazines*, contivessem ou não ilustrações. Segundo o autor este nome já era utilizado antes do século XIX. Depois de 1731, o conjunto dos nomes francês e inglês, «magazin / magazine» era utilizado para se referir a uma publicação periódica. Quem lhe deu este sentido foi Edward Cave que fundou o *The Gentleman's Magazine* em 1731. Contudo, o autor salienta que a palavra *magasin* em francês tem uma genealogia curiosa que revela a influência recíproca entre a França e a Inglaterra. Bacot cita o artigo no dicionário histórico da língua francesa dirigido por Alain Rey, que refere que a

Voltando agora ao título do nosso periódico, a palavra *Archivo*, que hoje em dia se escreve *Arquivo*, significa precisamente um lugar onde se guardam documentos e informações. Este, como vimos é também um dos significados que Charton atribuiu à palavra *magasin*. Portanto, *Archivo Pittoresco* pode querer aludir ao **caráter enciclopédico muito ilustrado do periódico, constituído por um conjunto de imagens originais e surpreendentes, as quais, pelo facto de serem apresentadas como enquadramentos à guisa de pinturas, permitiam ao leitor captar um conjunto de ideias e apreciações estéticas facilmente memorizáveis**. Todavia, estas são conjecturas, pois nos textos consultados não encontramos explicações sobre o título escolhido.

Já em relação à missão ideológica, esta era transmitida aos leitores através dos textos introdutórios. No texto de abertura do seu primeiro número no dia 1 de julho de 1857, a direção do *Archivo Pittoresco* não deixava margem para equívocos em relação ao seu ideário de cariz patriótico:

Jornal portuguez, e para portuguezes, o fim principal que se propõe é ser útil ou agradável a ambos os hemispherios, em que se falla a bella lingua que immortalizou Camões. Para o conseguir, ha de ir á natureza de Portugal, das suas ilhas, das suas posseções, e do seu irmão Brazil, copiar os quadros que são dignos de contemplação, e que extasiam os sentidos com a sua magestade.

A cada monumento perguntará a sua historia, a cada geração os seus costumes, a cada seculo a sua civilisação. Penna e buril dar-se-hão mãos n'este commetimento patriotico. (Introdução, 1857, p. 1)

No 3.º ano de publicação, no n.º 1, e em alguns textos posteriores, a direção assumia de forma ainda mais concreta um posicionamento fortemente patriótico:

N'um jornal popular esta condição é das primarias. O amor da patria e o zelo pela sua independencia, infunde-se e estimula-se pelas memorias e recordações do passado no que tem de glorioso, bom e imitavel em todos os tempos. Inspiram ellas o sentimento religioso, o respeito á moral; excitam o genio emprehendedor; dão conhecimento do que fomos, e esperanças do que podêmos vir a ser. (Prologo, 1860, p. 2)

Em 1864, as expressões e os conteúdos dos textos atingem uma forma, diríamos mesmo «fanaticamente patriótica» para utilizar a mesma expressão que Caetano Alberto (1887c) usou quando o caracterizou. Salientamos a título de exemplo o prologo do sétimo ano de publicação do *Archivo* assinado pelo seu diretor à época, António da Silva Tullio (1864b, pp. 1-2).

Embora *O Panorama* também tratasse com profundidade os assuntos portugueses relacionados com o passado, afirmava-se com um caráter mais abrangente. Julgamos que o *Archivo Pittoresco*, se terá firmado ao longo da sua publicação como um periódico mais afirmativamente patriótico.

O *Archivo* também foi um sucesso difundindo-se em Portugal e no Brasil. Eurico Dias (2007), atribui uma parte do seu sucesso aos baixos preços que praticava: «(...) o

palavra foi levada do francês para o inglês em cerca de 1583. Segundo Rey, em 1639, o seu sentido era «ensemble, arsenal d'informations», mas este sentido acabaria por ficar esquecido em França. O sentido que a palavra adquiriu na língua inglesa foi trazido para a língua francesa no século XVIII e no século XIX, através dos títulos dos periódicos (*Magasin charitable*, 1741 e depois pelo *Magasin Pittoresque*, 1833, entre outros).

que em muito ajudou a tornar-se conhecido, embora essa estratégia se revelasse, mais tarde, economicamente fatal» (Dias, 2007, p. 33). Esta estratégia comercial só foi possível, em grande medida, devido ao enorme apoio financeiro e logístico da *Sociedade Madrépora*, fundada em 1858 por alguns portugueses estabelecidos no Rio de Janeiro. O projeto ideológico que os seus fundadores aspiravam e queriam ver concretizado constituía-se em: «realizar grandes obras de filantropia surdamente, isto é, de forma anónima. Acreditavam que o maior contributo para o desenvolvimento dos povos era promover a instrução, a base sólida sem a qual não se podem construir os reinos modernos» (Ribeiro, 2014, p. 26). Com este raciocínio, esta Sociedade literária e cultural luso-brasileira, previa a distribuição gratuita de jornais, bem como a concessão de donativos às instituições que incentivassem o desenvolvimento do progresso e da civilização em Portugal, procurando, como a redação do *Arquivo* refere no n.º 27 de 1861: «crear o maximo gosto e amor pelas letras em geral» (p. 213). Este apoio, muito à semelhança da *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, era extremamente importante na sobrevivência deste tipo de órgãos de comunicação privados em Portugal. Dias (2007, p. 40) informa-nos que a *Sociedade Madrépora* forneceu largos recursos económicos para a causa nacional da instrução dos cidadãos¹⁹⁵, pela compra de inúmeros exemplares para distribuir por todas as escolas públicas do Reino. Isto, para além do volume de assinaturas celebradas no Brasil. Infelizmente, a morte do seu principal benemérito, António Emílio Machado Reis, em 24 de setembro de 1865, fez com que acabasse o fluxo de divisas, e o *Arquivo*, apesar de sobreviver por mais algum tempo, começou a deixar transparecer através das suas páginas (principalmente no último ano) um decréscimo considerável de qualidade, seja literária que gráfica. Em finais de 1868, o jornal não resistiu e encerrou todas as suas atividades.

O corpo redatorial¹⁹⁶ era composto por um elevado número de nomes importantes da época, que também eram colaboradores d' *O Panorama*. Foram redatores: José de Torres (1827-1874), que foi o principal redator no início e um dos principais a contribuir para a divulgação dos estudos medievais, mas também Francisco Pereira de Almeida (1827-1898), António Feliciano de Castilho (1800-1875), Francisco Augusto Nogueira da Silva (1830-1868) que também era ilustrador, António da Silva Túlio (1818-1884) que dirigiu o periódico até ao fim de 1865, Inácio de Vilhena Barbosa (1811-1890), que assumiu a direção a partir do tomo IX (1866), Pedro Venceslau de Brito Aranha (1833-1914), entre muitos outros. Nos anos de 1864 e 1866 foi editado o *Anuario do Arquivo Pittoresco*, redigido por Manuel Joaquim Pinheiro Chagas (1842-1895), Brito Aranha, entre outros.

O corpo de colaboradores artísticos era neste periódico bastante considerável. Merecem especial destaque, os principais responsáveis pela produção das imagens reproduzidas: Francisco Augusto Nogueira da Silva (1830-1868) e Barbosa Lima (1839-1867) ambos desenhadores; José Maria Baptista Coelho (1812-1891), João

¹⁹⁵ Segundo nos refere Graça Afonso: «A Sociedade Madrépora distribuía 4.200 exemplares do *Arquivo Pittoresco* no valor de 8400\$000 réis e distribuía-os gratuitamente pelas escolas primárias nacionais. Instituiu um prémio literário para os alunos pobres das escolas portuguesas. O aluno premiado recebia um volume do *Arquivo Pittoresco* em sessão pública com a presença do pároco e das autoridades do Concelho. Os professores recebiam mensalmente as cadernetas do semanário e depois de o volume estar completo era entregue ao aluno. Desta forma, os alunos e professores usufruíam de uma leitura gratuita instrutiva e verdadeiramente nacional. A maioria dos professores vivia na penúria e em locais do interior onde nada chegava, daí o *Arquivo Pittoresco* ser uma luz no meio da escuridão» (Afonso, 2007, p. 9).

¹⁹⁶ Para mais informações consultar a ficha histórica do periódico redigida por Rosa Esteves (s. d.).

Pedroso Gomes da Silva (1823-1890) e Caetano Alberto da Silva (1843-1924) todos gravadores. Este assunto será desenvolvido em maior detalhe no próximo capítulo.

No que diz respeito à impressão o *Arquivo*, pertenceu à empresa tipográfica Castro & Irmão e C.^a, cujos proprietários foram Vicente Jorge de Castro e José Maria de Castro. Publicou-se regularmente aos domingos entre os anos de 1857-1868, sofrendo apenas uma interrupção (entre 10/11/1858 a 19/2/1859). A coleção completa perfaz **11 volumes**¹⁹⁷ e é composta por **572 fascículos**.

Em relação à sua tiragem recorremos à informação que nos faculta o Prólogo de 1863 que refere que o *Arquivo*: «tira já 5:000 exemplares, quasi tantos como o *Panorama* na sua idade aurea» (Prologo, 1863, p. 2).

Em relação ao seu preço, a assinatura anual era de 2000 réis, a mensal de 200 réis e um número avulso 50 réis. A assinatura para as províncias nacionais, ultramarinas e outros países era de 2200 réis.

A Fig. 36 mostra o jornal ilustrado *Arquivo Pittoresco*. É a capa do fascículo n.º 1 do ano de 1866. Podemos observar uma ilustração de Barbosa Lima gravada por João Pedroso Gomes da Silva da *Estação principal do caminho de ferro de norte e leste*, Lisboa.

¹⁹⁷ Convém chamar a atenção que devido a um incêndio que destruiu a oficina e sede do *Arquivo* assim como uma epidemia de febre-amarela que assolou Lisboa em 1857, verificam-se discrepâncias várias na catalogação e classificação dos dois primeiros volumes, entre 1857 e 1858. O *Arquivo* fez tudo para regularizar os seus índices nestes anos, contudo tal facto induz em erro muitas das referências, salienta-se que o início de cada volume não coincide com o início do ano civil.

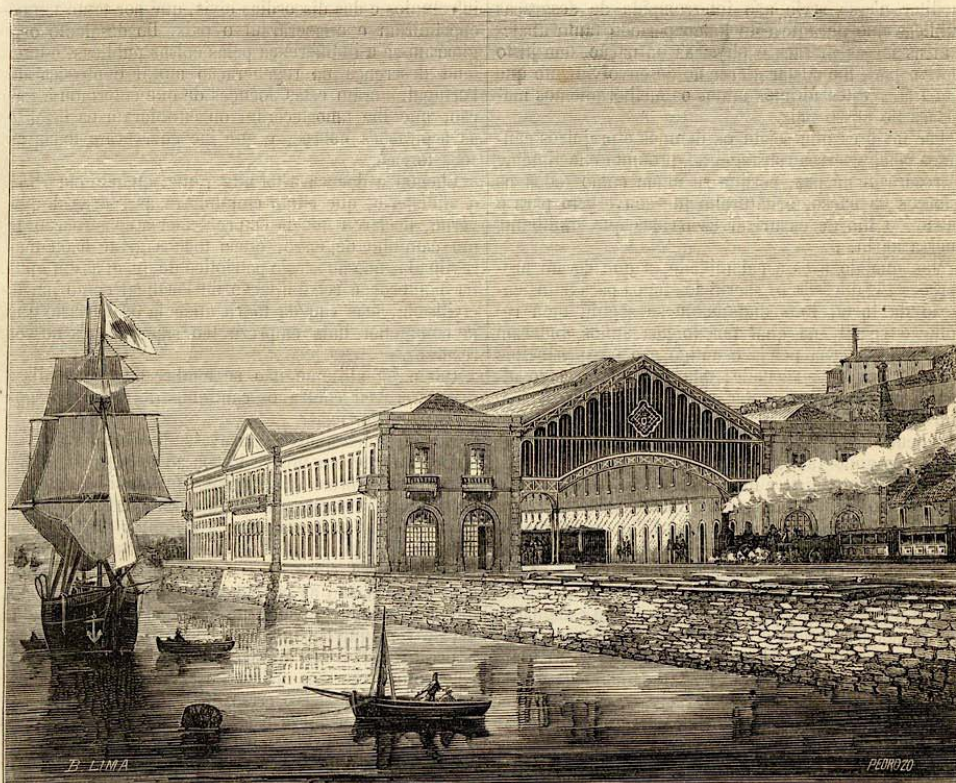
ARCHIVO PITTORESCO

SEMANARIO ILLUSTRADO

EDITORES, CASTRO IRMÃO & C.^a — GERENTE, P. W. DE BRITO ARANHA

Assignatura — Lisboa e Porto 2\$000 réis — Províncias, pelo correio, 2\$200 réis — Brasil, moeda fraca, 6\$000 réis — numero avulso 50 réis
Escritorio, rua da Boa-Vista — palacio do conde de Sampaio

9.º ANNO — 1866



Estação principal do caminho de ferro de norte e léste

PROLOGO

Dissemos ao abrir o VIII volume d'este semanario, que era esse o anno critico, ou, como supersticiosamente lhe chamavam os antigos, o anno climaterico para os jornaes litterarios em Portugal.

Até esse periodo parecem-se elles com a infancia do homem, que está sujeita a certas doenças; mas, escapando d'ellas, fica viavel e robusto.

Não quiz a sorte livrar-nos da lei commum, e o abalo que tivemos antes de findar o volume passado, nos obrigou a algum tempo de convalescença, isto é, de suspensão, pelos motivos que já manifestámos aos nossos assignantes.

Posto que ainda não resarcidos os damnos que nos occasionou a subita e lastimavel morte do benemerito fundador da *Sociedade Madrépora*, resolvemos progredir na empreza a que pozemos hombros, e redobrar esforços para alcançar a estabilidade de uma publicação que é de manifesto e reconhecido interesse publico.

Tomo IX 1866

Tambem nos foram de poderoso estímulo as promessas espontaneas de coadjuvação que recebemos de varios pontos do reino, e dos nossos concidadãos residentes no imperio do Brasil, perseverantes auxiliares de todas as emprezas que tendem ao engrandecimento e civilisação da nossa patria.

Com tão bons auspicios, entra hoje o *Archivo Pittoresco* em o IX anno da sua publicação, mantendo o plano que até agora tem seguido, porém alargando successivamente o quadro dos assumptos que a sua indole comporta, popularizando as noções da sciencia moderna a par das recordações da nossa grandeza antiga; e no tocante ás gravuras, reproduzindo não só os monumentos inéditos de Portugal, mas tambem os que ainda subsistem nas nossas possessões da Africa e da Asia.

A confrontação dos volumes publicados mostrará, que o *Archivo* tem de anno para anno augmentado o numero de gravuras originaes; o que principalmente provámos no ultimo volume.

1

Fig. 36 Periódico *Archivo Pittoresco*. Fonte: (Typ. de Castro & Irmão [Editora], 1866, n.º 1, p. 1).

6.6. O Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro (1877-1915) — projeto ideológico

A década de setenta inicia uma conjuntura de factos sócio culturais que indicam um momento de transição no país que, como vimos no 5.º Capítulo levou à emergência das expressões artísticas do Realismo e do Naturalismo. Depois d' *O Panorama* e do *Archivo Pittoresco* terem terminado em 1868, apareceu no Porto, em 1871, um jornal ilustrado com o título de *Archivo Popular* (1871-1874), o qual, continha algumas ilustrações em gravura, mas maioritariamente eram de origem estrangeira. No ano seguinte em Lisboa, em 1872, começou a publicar-se a revista *Artes e Letras* (1872-1875), onde também é possível observar algumas gravuras originais, contudo a maioria são gravuras estrangeiras. Em 1877 surge então, em França, um periódico ilustrado português denominado de *Os Dois Mundos: ilustração para Portugal e Brazil* (1877-1881) que despertaria muita curiosidade. Esta revista era publicada em Paris em língua portuguesa e com gravuras de grande qualidade. Contudo, os diretores d' *O Occidente* referiam acerca dela o seguinte: «seria uma glória para Portugal, se fosse producto da arte Portuguesa, mas feita em Paris, não tinha a mesma significação nem interesse para o paiz a que se destinava» (*O Occidente — Commemoração do XXV Anno*, 1902, p. 3)¹⁹⁸. No entanto a revista *Os Dois Mundos*, demonstrou a existência de mercado para este tipo de periódicos ilustrados em Portugal. Por outro lado, por esta altura já havia indicadores sólidos de que era possível produzir uma revista totalmente com gravuras portuguesas. Como salientam os diretores d' *O Occidente*, uma revista que «(...) afirmasse os progressos da arte portuguesa e por isso tivesse expressão nacional» (*O Occidente — Commemoração do XXV Anno*, 1902, p. 3).

Dois dos maiores indicadores de sucesso, apesar dos baixos índices de alfabetização, foram como vimos, *O Panorama* e o *Archivo Pittoresco*. Então, com o objetivo de aproveitar esta oportunidade, surgiu o novo periódico ilustrado. Com o título, *O Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, apresentou-se ao público em 1877, através do *Prospecto Specimen*, mas o seu primeiro número só apareceu em 1 de janeiro de 1878. Publicou-se quinzenalmente até 1 de janeiro de 1881, e trimestralmente desde esta última data até 10 de julho de 1915, somando ao longo dos seus **37 anos** de edição, **1315 números**. Uma tão longa duração, levando em conta que inúmeros projetos sucumbiam nos primeiros anos, prova o sucesso deste jornal ilustrado.

A ideia fundadora d' *O Occidente* atribui-se a um grupo de intelectuais da época, Caetano Alberto da Silva (1843-1924), gravador em madeira formado na escola e ateliê de gravura do *Archivo Pittoresco*, o principal capitalista, Manuel de Macedo (1839-1915), ilustrador e pintor, Guilherme de Azevedo (1839-1882), jornalista e Brito Rebello (1830-1920), engenheiro militar e historiador. Caetano Alberto e Manuel de Macedo desempenharam a direção artística e ambos, foram os seus principais dinamizadores. O primeiro diretor literário foi Guilherme de Azevedo e o administrador financeiro por mais de 12 anos foi Francisco António das Mercês. A partir de 1904 passou a ser o filho de Caetano Alberto, Rodrigo Alberto da Silva, o administrador.

¹⁹⁸ Número especial de comemoração do XXV aniversário d' *O Occidente*.

Já referimos na primeira parte da nossa dissertação nos capítulos 4.º e 5.º, que o século XIX foi um período de afirmação das identidades nacionais, portanto, este periódico tal como os anteriores, assumiu-se como um veículo de expressão das narrativas de nacionalismo cultural e identidade nacional preconizadas pelas elites intelectuais portuguesas. Daí, que *O Occidente* tenha também avocado para si a missão patriótica e pedagógica desde o primeiro parágrafo do seu texto de apresentação no *Prospecto Specimen* (1877):

O emprehendimento d'uma publicação illustrada que exprima justamente o estado da arte em Portugal e seja exclusivamente nossa; que caracterise o espirito publico nacional e corresponda à necessidade que teem hoje todos os povos de affirmar a sua individualidade moral e o seu modo de ser no concerto da civilisação, não pode ser apenas uma obra d'interesse particular: é um dever impreterivel d'interesse publico. (p. 1)

Contudo, comparando principalmente com o *Archivo*, nota-se no projeto editorial d' *O Occidente* que a sua missão pedagógica não se prendia somente com o *passado da nação* ou com as *coisas portuguesas*, mas também se definia numa vontade clara de aproximar Portugal à Europa. Podemos constatar o embrião desta vertente ideológica europeísta principalmente n' *O Panorama*. Aliás, a direção d' *O Occidente* não escondia que se inspirava n' *O Panorama*. A veneração que o diretor editorial, Guilherme de Azevedo (1878) fez na sua primeira «Chronica Occidental», é uma verdadeira homenagem ao jornal ilustrado que Herculano fundou e dirigiu.

Referimos no 5.º Capítulo que Herculano, apesar de ser um dos principais vultos do primeiro romantismo português, caracterizado por uma *exaltação liberalista* contaminada de *ideais altamente patrióticos*, estava mais recetivo às ideias do romantismo europeu, sobretudo aquelas que vinham de Inglaterra e da Alemanha. Se o título *O Panorama* significava como vimos, mostrar ao leitor *um olhar panorâmico sobre o mundo*, o título *O Occidente* sugere-nos *um olhar sobre o mundo Ocidental*. Na opinião de Alda Santos (2009), o título, escolhido pelo primeiro diretor literário Guilherme de Azevedo, «(...) materializa, de forma imediata, Portugal como um lugar da Europa» (Santos, 2009, p. 6). Outra possibilidade para a escolha do título, é-nos sugerida no próprio jornal em 1904 num artigo que a redação escreveu em homenagem ao diretor literário, que diz o seguinte: «Guilherme d'Azevedo (...) baptizou a nascente revista com o nome de Occidente, que ha vinte e sete annos vem registando em suas páginas a vida d'este cantinho occidental da Europa» (R., 1904, p. 97). Portanto, a inspiração pode ter residido também no facto de Portugal se situar no sudoeste da Europa, na zona mais a ocidente da Península Ibérica, ou seja, o «cantinho occidental da Europa».

Seja como for, e como nos sugere Santos (2009), o Portugal da segunda metade de Oitocentos, queria mais do que nunca fazer parte do projeto europeu de modernização. A Europa ocidental no século XIX considerava-se o centro do mundo. Era o lugar onde fervilhavam as grandes ideias, as alterações políticas e as inovações. Portanto, um título que se associasse conceptualmente à Europa e ao que ela representava denota que o seu projeto ideológico estaria de algum modo em sintonia com o processo de evolução que se verificava na sociedade europeia na segunda metade do século XIX.

Salientamos a este respeito que a revista surge em 1877, ou seja, no final da década que ficou marcada pelo surgimento de uma nova geração, a *Geração de 70*¹⁹⁹, cujos intelectuais viriam a colaborar como articulistas na revista, e entre os quais, Guilherme de Azevedo viria a ter um papel determinante. Recordando o essencial: esta geração, mais atualizada filosoficamente e culturalmente, com conhecimentos trazidos de correntes filosóficas e científicas vanguardistas europeias, não acreditava nos caminhos e nas tendências que se estavam a seguir em Portugal. Então, assumiu a missão de que através de uma arte socialmente empenhada poderia instruir o país e torná-lo mais cosmopolita, em prol da razão e da ciência, colocando-o assim ao lado das nações europeias mais desenvolvidas. Era necessário tirar o país da decadência, diziam, afasta-lo do «sentimentalismo ultra-romântico» e da «nociva influência do catolicismo e da Igreja (apresentados como os principais responsáveis pelo estado de decadência em que a sociedade portuguesa tinha caído)» (Catroga, 1993a, p. 570). Para esta nova geração o desenvolvimento da Humanidade conseguia-se através do progresso. Portanto, *O Occidente*, mais do que os periódicos anteriores, apresenta duas linhas de força bem vincadas. A par de um espírito patriótico de afirmação da cultura portuguesa veiculado desde o início do século essencialmente pela evocação do passado, perseguia agora também o caminho da vanguarda civilizacional que a Europa percorria já há algum tempo. Por outras palavras, isto significa que, para além da afirmação de uma **identidade nacional assente nas glórias do passado**, agora, de forma mais concreta, era preciso também captar uma **imagem mais moderna e europeia de Portugal**: «O país precisava desesperadamente de novos modelos icónicos para juntar à sua galeria de heróis do passado» (Santos, 2009, p. 9).

Portanto, a par do carácter pedagógico, ou *instrutivo* tal como os anteriores periódicos, o corpo editorial tinha agora também a missão de *noticiar* ao público leitor português sobre todas as novidades do mundo moderno, seja, nacionais que estrangeiras: na arte, na literatura, no teatro, na ópera, avanços tecnológicos, invenções científicas, ensaios filosóficos e sociológicos mais recentes, história universal, e ainda as explorações na África portuguesa.

Embora nos periódicos anteriores certas *atualidades* não estivessem totalmente ausentes, não se apresentavam no formato de notícia, como se verifica agora neste periódico. A sua composição editorial é formada por um conjunto muito diversificado de artigos que tratam os mais variados assuntos. Existem algumas rubricas que são fixas e subsistem praticamente até ao final da publicação, entre as quais, a *Chronica Occidental* e *As nossas Gravuras e Publicações*. Inicialmente há também uma rubrica fixa com o nome de *Actualidades Scientificas* que mais tarde muda para *Novidades da Sciencia*. A *Chronica Occidental* é um artigo de abertura que descreve a vida e a sociedade do país, analisa as várias atualidades, os sucessos nas artes, nas letras, na política, e as principais descobertas nacionais e estrangeiras. No artigo *As nossas Gravuras*, tal como o título indica, são descritas as gravuras inseridas na revista e geralmente mencionados os autores que as realizaram. Nas *Actualidades Scientificas*, são explicadas as invenções e as inovações tecnológicas. A partir de 1884 começa a aparecer com frequência uma nova rubrica *Resenha Noticiosa* com notícias breves do mundo, e em 1889 começa a aparecer uma rubrica de cariz político quase fixa com o nome *Revista Política*.

¹⁹⁹ Recordamos que o grupo de intelectuais que integrou a *Geração de 70* começou a fazer-se notar a partir de 1865. Faziam parte do grupo: Antero de Quental, Teófilo Braga, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Jaime Batalha Reis e Guilherme de Azevedo.

O corpo redatorial²⁰⁰ era composto por um elevado número de nomes importantes da época, a começar desde logo pelo primeiro diretor literário, Guilherme de Azevedo, que assinou o artigo de abertura *Chronica Occidental* entre os anos de 1878 a 1880. Este artigo era geralmente assinado pelos diretores literários, contudo esporadicamente Caetano Alberto também o redigiu. Correia (2012) informa-nos que a revista, desde 1878 até 1915, conheceu como diretores literários, para além do já mencionado, Gervásio Lobato (de setembro de 1880 a junho de 1895, ano em que faleceu), João da Câmara (de 1895 a dezembro de 1907, também ano em que faleceu), Alfredo Mesquita (de janeiro de 1908 a dezembro de 1912) e por fim António Cobeira (de 1913 a 1915). Salientamos mais alguns dos nomes sonantes que colaboravam regularmente na redação da revista, e que pela sua qualidade, seja literária que científica ou técnica contribuíram de forma decisiva para o sucesso deste projeto editorial muito diversificado no que diz respeito a conteúdos: Antero de Quental, Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro, Jaime Batalha Reis, Teófilo Braga, Magalhães Lima, António Ennes, Latino Coelho, Teixeira de Queirós, vultos ligados à *Geração Nova*, mas também, Camilo Castelo Branco, Oliveira Martins, Luciano Cordeiro, Pinheiro Chagas, Maria Amália Vaz de Carvalho, entre muitos outros. A revista também tinha os seus colaboradores no estrangeiro, no Rio de Janeiro, em Paris e em Madrid.

O corpo de colaboradores artísticos era também bastante numeroso, até porque *O Occidente* constituía-se num projeto editorial totalmente alicerçado na comunicação visual impressa por meio de gravuras em madeira. Caetano Alberto e Manuel de Macedo asseguraram a maioria das imagens publicadas no periódico, mas também vemos nas suas páginas gravuras assinadas por muitos outros artistas. Adiante veremos este assunto em maior detalhe. Com o decorrer dos anos as ilustrações foram gradualmente sendo substituídas pela fotografia devido à sua versatilidade e custos.

No que diz respeito à impressão, salientamos o seu primeiro impressor, o prestigiado Adolpho Lallemant, mas posteriormente a impressão da revista foi realizada por outras casas impressoras, assunto que desenvolveremos no 8.º Capítulo. Não encontramos qualquer referência à tiragem do periódico. Correia (2012) confirma-nos esta ausência, mas refere-nos que possivelmente não seria superior a 1000 exemplares.

A distribuição d' *O Occidente*, no caso dos assinantes era realizada através do correio. No caso das vendas avulso contava com uma rede de agentes em Portugal (continente e ilhas), nas Possessões Ultramarinas, em Berlim, Manchester, Paris, Leipzig, Madrid e em diferentes estados da Índia, Brasil, Califórnia, Japão, entre outros.

Em relação ao seu preço em Portugal as assinaturas anuais (24 números) custavam 2.600 reis; semestrais (12 números) 1.300 reis; trimestrais (6 números) 650 reis e um número avulso custava 120 reis. Os preços sofreram somente uma atualização em 1881 no que diz respeito à assinatura anual para o Continente, que passou a ser de 3.800 reis. O preço de venda avulso manteve-se até ao final inalterável. É notável constatar que todos os custos eram suportados com as receitas da venda das revistas e de outras fontes de rendimento a ela associadas, sobretudo edição de ilustrações em gravura de madeira. Os suplementos temáticos, como o *Almanach*

²⁰⁰ Para mais informações consultar a ficha histórica do periódico redigida por Correia (2012).

Ilustrado d' O Occidente, editado a partir de 1887 eram também boas fontes de rendimento, e a partir de 1902, na última página começam enfim, a aparecer regularmente as publicidades²⁰¹, como mais uma fonte de receitas. Recorde-se que os anteriores periódicos eram suportados por Sociedades beneméritas, e nenhum dos dois ostentaram paginas de publicidade.

A Fig. 37 mostra o jornal ilustrado *O Occidente*. É a capa do fascículo *supplemento* ao n.º 59 de 10 de junho do ano de 1880, inteiramente dedicado à Comemoração do Tricentenário de Camões. Podemos observar uma ilustração de Manuel de Macedo realizada sobre uma fotografia de Henrique Nunes e gravada por Caetano Alberto, de *Luiz de camões — Esculptura por Simões D'Almeida Para o Gabinete Portuguez de Leitura do Rio de Janeiro*.

²⁰¹ Exceccionalmente antes desta data alguns números especiais de 16 páginas contêm publicidade nas últimas 3 páginas.



Fig. 37 Periódico *O Occidente*. Fonte: (Empresa do Occidente [Editora], 1880, suplemento ao n.º 59, p. 89).

6.7. A composição gráfica e os jornais ilustrados do século XIX

Antes de apresentarmos os projetos gráficos dos nossos três periódicos, consideramos pertinente realizar duas breves contextualizações teóricas. A primeira refere-se à forma como era realizada a composição gráfica das páginas de um jornal do tipo dos nossos no século XIX. A segunda diz respeito à gravura de madeira e especificamente à técnica de corte *a topo*. Esta técnica foi introduzida no século XIX na Inglaterra e foi graças a ela que a Imprensa Ilustrada floresceu.

Para a execução da contextualização sobre a forma como era realizada a composição gráfica, utilizámos alguns textos da época: o *Manual do Typographo* de Joaquim dos Anjos (1900), artigos do jornal ilustrado inglês *Penny Magazine* (1833a,b,c,d) e do livro *Days at the Factories; or, the Manufacturing Industry of Great Britain Describd* (1843) escritos por George Dodd e artigos publicados nos nossos três periódicos. Portanto, para uma contextualização mais em conformidade decidimos que no nosso texto vão aparecer os termos técnicos exatamente como se utilizavam no século XIX.

A preocupação com o formato, número de páginas e a composição da página, já existe desde os primórdios da impressão. Se observarmos os livros realizados no final do século XV e início do XVI constatamos que havia já à época uma especial atenção com uma série de elementos de ordem gráfica que se prendem com a organização e estética do livro. Como nos refere Rui Canaveira (1996):

Por volta do ano 1500 o livro tem já o aspecto de hoje, com numeração nas páginas, formato agradável ao leitor, possibilitando fácil manuseamento e transporte, notas remissivas e anotações, títulos bem destacados em folhas de rosto, gravuras elucidativas que acompanham o texto e o complementam. O livro é na altura o principal meio de informação e cultura e uma forma de organizar, de sistematizar e controlar a informação, até aí desorganizada e dispersa ou enclausurada nos mosteiros e inacessível ao cidadão comum. (p. 1)

Canaveira (1996) indica-nos que a paginação de um livro era já objeto de um certo estudo (formato, organização gráfica e estética) desde os primórdios da impressão, e até mesmo antes, quando os livros ainda eram manuscritos. A Fig. 38 na página seguinte, mostra-nos uma oficina de impressão do século XVI²⁰². Na imagem é possível observar uma série de tarefas relacionadas com a impressão de um livro nesta época. Nós faremos a ênfase na tarefa de composição gráfica.

Refere-nos o autor do artigo, (Dodd, 1833c, p. 465) que à direita, em primeiro plano, está o mestre impressor, um homem barbudo vestido com uma túnica. Parece

²⁰² A imagem foi retirada do jornal ilustrado inglês *The Penny Magazine*. Trata-se de um artigo muito útil com inúmeras gravuras, com o título *The Commercial History of a Penny Magazine*, desenvolvido em 4 suplementos em fascículos diferentes, que visava explicar aos leitores ingleses todo o processo de realização do próprio jornal ilustrado. Através deste longo texto e das imagens muito ilustrativas nós podemos ficar com uma ideia muito concreta de como se realizava *The Penny Magazine*. Mas também podemos tirar algumas elações de como se realizavam os nossos três jornais ilustrados do século XIX. A publicação dos suplementos começa no fascículo n.º 96 de 31 de agosto de 1833, que explica a produção de papel para impressão (*Paper Making*); depois no fascículo n.º 101 do mesmo ano, explica a fundição de tipos (*Wood-Cutting and Type-Founding*); a seguir no fascículo n.º 107 explica a composição gráfica e estereotipagem (*Compositor's Work and Stereotyping*), e por fim no fascículo n.º 112 explica a impressão tipográfica e posterior encadernação (*Printing Presses and Machinery — Bookbinding*). O livro *Days at the Factories; or, the Manufacturing Industry of Great Britain Describd, and Illustrated by Numerous Engravings of Machines and Processes. Series I. — London*, de George Dodd, no capítulo XV. — A Day at a Printing-Office, contém estas mesmas informações.

estar a dar algumas instruções aos seus trabalhadores, que são os vários *compositores gráficos* confortavelmente sentados em banquetas estofadas. O autor chama-nos a atenção para a adaga de um deles que está na bainha, e para a espada de um outro que está encostada contra uma coluna. Segundo ele, isto queria dizer que a profissão de *compositor gráfico* na época, já era uma profissão liberal. O facto de poderem usar espadas era um antigo privilégio dos *compositores gráficos* de todos os países. O autor salienta que os impressores de Paris também estavam autorizados a usar espadas por um decreto real de 1571. Este facto interessante revela bem a importância que a profissão tinha na época. Como sabemos, assim se tem mantido até aos dias de hoje na figura do *designer gráfico*. Voltando à gravura, o autor chama a atenção para um homem ancião com óculos que está perto de um dos *compositores gráficos*. Diz-nos que provavelmente será o revisor. Depois, podemos ver os homens que estão a trabalhar nas duas prensas: um a colocar tinta nos tipos, e outro a dar início à impressão. O autor constata que a gravura deixa transparecer um trabalho de impressão particularmente lento, pois nota-se que havia poucos auxílios mecânicos.

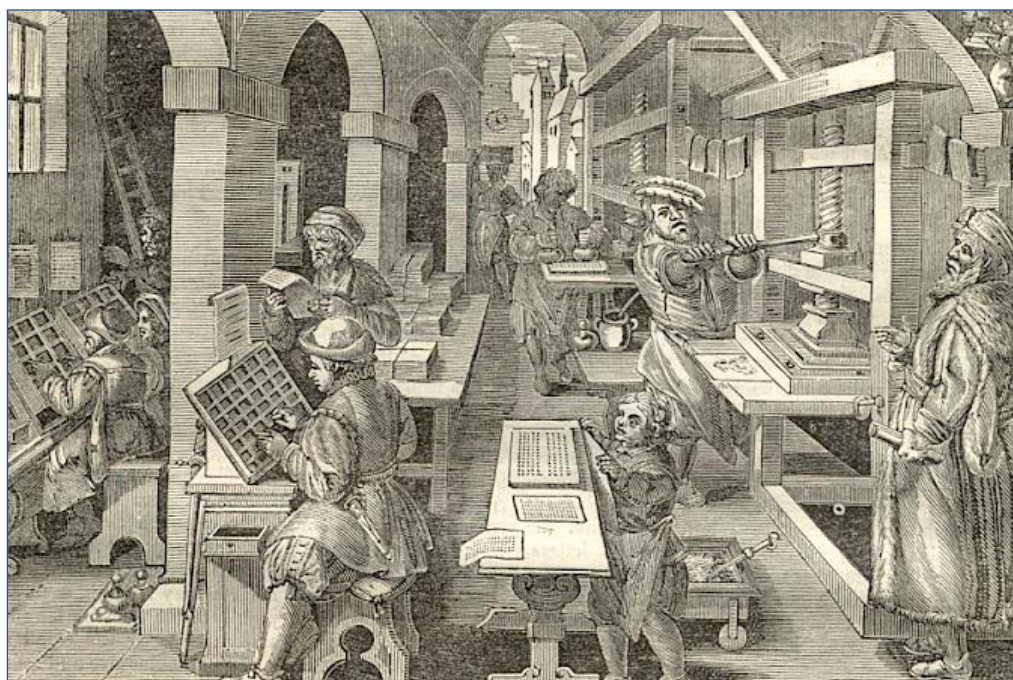


Fig. 38 Oficina de impressão do século XVI na Holanda. Fonte: (Dodd, 1833c, n.º 107, p. 465).

O século XIX marca uma nova etapa para a tipografia. Como nos refere Philip Meggs (1992, pp. 133-142) foi uma época de grandes invenções, que mudariam radicalmente os processos de produção em áreas-chave da atividade gráfica. O sistema de fábrica obrigou à separação das várias tarefas de produção gráfica, muitas delas anteriormente realizadas manualmente passaram a ser mecanizadas. Por exemplo, a impressora tradicional foi substituída pela máquina plana-cilíndrica e pouco tempo depois pela rotativa. Contudo, no que diz respeito à composição gráfica, só no final do século esta viria a ser mecanizada, graças à invenção do Linotype (1886), e do Monotype (1893), que são máquinas automáticas de produção de *tipos*, que compõe e

fundem mecanicamente as linhas tipográficas de impressão acelerando assim a montagem do texto a ser impresso. Portanto, durante praticamente todo o século XIX, e em Portugal até por volta dos anos 40/50 do século XX, pelo menos nos jornais regionais, a paginação era inteiramente composta à mão:

Desde 1456, ano em que Johannes Guttemberg recriou na Europa a imprensa de tipos móveis, que a composição dos textos se fazia manualmente juntando os tipos, um a um, e intercalando o chamado material branco, formando linhas, num moroso e fastidioso trabalho que no entanto era bem mais leve e rápido que a cópia dos livros feita à mão pelos monges e outros copistas medievos.²⁰³ (Canaveira, 1996, p. 55)

Eis como nos explica Canaveira o processo de composição manual:

Com o auxílio do **componedor**, mantido na mão esquerda e ajustado na **medida** pré-determinada, o compositor vai juntando os **caracteres** formando linhas que depois são transportadas e agrupadas num tabuleiro de ferro ou zinco, com três rebordos em esquadria, à cabeça e dos lados, a que se chama **galé**. Então o texto a **granel** é fixado com cordel e juntamente com os títulos, os sub-títulos, a numeração das páginas, os filetes, os ornatos, as cercaduras, as gravuras em metal ou em madeira, paginado na folha com o formato requerido pelo **compositor**. Depois organizam-se os “**deitados**” que são transportados para a **fôrma**. Esta, por sua vez, é levada para o **cofre da máquina** num quadro de ferro a que se chama **rama**. Dentro da rama a forma é apertada com o auxílio de cunhos metálicos, após o que se procede à impressão no chamado **prelo de provas**. Agora há que fazer a revisão do texto e só depois se fará a impressão definitiva. Terminada esta, desfaz-se a composição fazendo-se a distribuição dos tipos que regressam à **caixa**, operação que requer o mesmo cuidado com que se fez a composição. Este era o processo utilizado há mais de quinhentos anos atrás e que ainda é o dos dias de hoje pois que a composição manual é um processo ainda utilizado nas pequenas tipografias no nosso país, onde a composição mecânica nunca chegou ou foi tardiamente instalada. O jornal “Diário de Notícias”, por exemplo, só em 1904 introduziu na sua tipografia máquinas “linotype”, sendo certo que os outros jornais portugueses continuaram ainda durante muito tempo a recorrer ao processo manual. (Canaveira 1996, pp. 55-56, [negrito nosso])

A Fig. 39 é uma composição visual com duas imagens. A imagem (A) mostra-nos um *compositor* a trabalhar com a **caixa tipográfica**. Segura na mão esquerda um **componedor** e com a direita vai tirando as letras de dentro da caixa. Na imagem (B) podemos ver vários utensílios para a composição gráfica: caixas tipográficas assinaladas com a letra (A); uma forma assinalada com a letra (B); uma forma de quarto com a letra (C) e uma galé (D).

²⁰³ Canaveira em nota de rodapé refere: «Diz-se material branco tudo o que se emprega na composição das páginas e que não aparece na impressão. é utilizado para separar linhas e palavras, justificar colunas, armar formas, etc. Os espaços brancos compõe-se para seus diferentes usos, de espaços, quadratins, entrelinhas, lingões ou lingotes e quadrilongos» (Canaveira, 1996, p. 55).

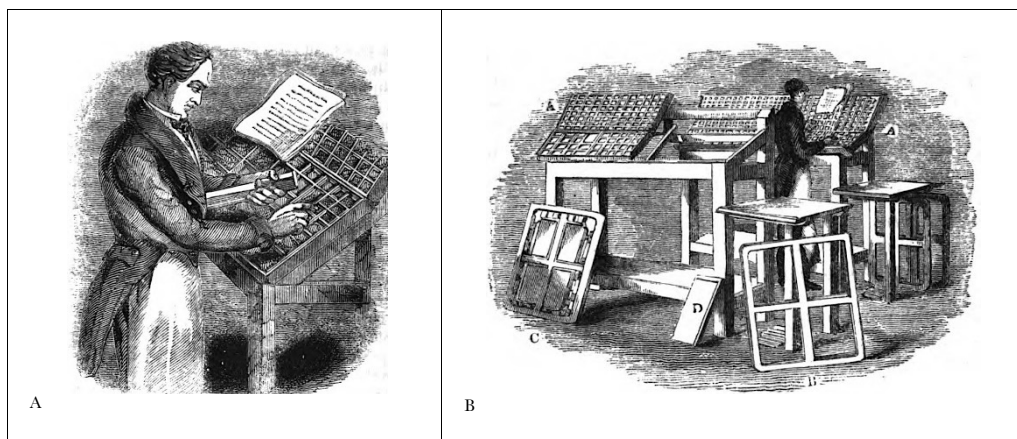


Fig. 39 Ofício de compositor gráfico. Fonte A. (Dodd, 1843, p. 334); B. (Dodd, 1843, p.338).

As explicações de Canaveira (1996) e as imagens apresentadas mostram como era realizada a composição gráfica ao tempo dos periódicos, *O Panorama*, o *Archivo Pittoresco* e *O Occidente*. Como se pode constatar era uma tarefa laboriosa e lenta. Contudo, os compositores gráficos com a experiência iam adquirindo prática e velocidade. Era uma profissão que exigia muita concentração, por isso nas tipografias mais modernizadas do século XIX, as salas dos compositores eram separadas das oficinas onde estavam as impressoras.

6.8. A introdução da gravura em madeira nos jornais ilustrados do século XIX

A gravura em madeira cortada *a topo* foi introduzida nos jornais populares no século XIX pelo periódico inglês *The Penny Magazine*. Os autores Jobling e Crowley (1996, pp. 9-11) referem que os jornais de circulação em massa, durante o século XIX, tornaram-se uma característica central da industrialização e urbanização na Grã-Bretanha, assim como as indústrias do carvão, ferro e têxteis. Quando a Inglaterra atingiu o ano de 1900 já tinha conseguido pôr em circulação entre as Ilhas Britânicas, 2.328 publicações, muitas delas ilustradas. O cenário em França não era muito diferente. Havia entre 1800 e 1899 em Paris, mais de 1.300 periódicos ilustrados, que forneciam notícias e artigos para todos os gostos incluindo o setor feminino e as crianças. Com uma tal abundância de revistas e jornais a inundar o mercado a concorrência era enorme. Como os autores salientam, a popularidade do periódico não podia ser tida como certa, portanto, o seu apelo ao preço de venda e à sua comunicação visual tornaram-se fatores fundamentais que determinavam o sucesso ou o fracasso da publicação. Foi esta estratégia que levou ao sucesso do *The Penny Magazine*, ou do *Magasin Pittoresque*, em França. Por estas razões, a gravura de madeira afirmou-se como o método mais viável para ilustrar periódicos. O seu custo relativamente barato e a formação de uma força de gravadores de madeira, bem como de ilustradores, não só ajudou a manter baixo o preço da produção do periódico, como também o seu consumo e a sua grande difusão. Convém sublinhar que a técnica de gravura utilizada pelos periódicos ilustrados de Oitocentos é completamente diferente daquela que se realizava no passado, portanto antes de prosseguirmos vamos explicar brevemente em

que consiste esta nova técnica de gravar em madeira utilizada pelos jornais ilustrados de Oitocentos.

6.8.1. A gravura em madeira cortada de topo — a técnica e as suas vantagens

Para a realização deste resumo seguiremos essencialmente as explicações de Giulio Cisari (1926), Ernesto Soares (1951), Giorgio Fioravanti (1988), e alguns textos publicados n' *O Panorama* sobre a gravura em madeira²⁰⁴.

A gravura de madeira, ou a *Xilografia* ou *Xilogravura*²⁰⁵ é uma arte muito antiga de esculpir ou gravar a madeira, para depois se imprimir desenhos, palavras, textos, em papel, tecido ou quaisquer outros meios adequados à impressão. É uma técnica remota e a sua História é longa e nebulosa. Infelizmente não é possível desenvolver no nosso documento este argumento, contudo, podemos mencionar brevemente alguns factos de modo a fazer uma breve contextualização.

Como nos refere Cisari (1926), são numerosos os investigadores que defendem que a gravura em madeira terá vindo do Oriente para a Europa através dos povos árabes com quem o Ocidente tinha relações comerciais frequentes. Os árabes conheciam os segredos das técnicas pertencentes a antigas civilizações da Ásia e foi assim que este conhecimento se terá propagado até aos países europeus. Julga-se que na Europa, as primeiras xilogravuras tenham sido realizadas em tecidos. Eram essencialmente imagens de santos que os centros de propaganda religiosa e os conventos reproduziam nesta técnica como meio rápido de difusão. Com o tempo, da tela ter-se-á passado para o papel.

A partir do século XV, a arte desenvolve-se muito na Europa e a gravura em madeira começou também a ser utilizada para a impressão de livros. Primeiro, começaram a aparecer gravuras nos livros manuscritos, depois, gradualmente os próprios livros começaram a ser totalmente impressos em gravura de madeira, sendo a ilustração e o texto, ambos, combinados no mesmo bloco. Estes blocos de madeira eram depois mantidos para realizar cópias fazendo com que o exemplar ficasse muito mais económico. Vários estudiosos consideraram que começou assim o início da grande circulação de livros, ainda antes da invenção dos caracteres móveis entre 1436 e 1450 por Guttemberg, Fust e Schoeffer.

Técnica de gravar em madeira — A técnica de gravar em madeira consiste em esculpir num bloco de madeira sólido e o mais homogéneo possível, um desenho ou um texto, para posteriormente proceder à sua impressão. Esta gravação é obtida pela remoção, com um instrumento específico muito afiado²⁰⁶, das partes que não se pretende imprimir, deixando aquelas para a impressão em relevo. Uma vez gravado o bloco de madeira, dá-se com um rolo de borracha embebido em tinta nas partes que ficaram em relevo. Depois, pressiona-se o bloco de madeira gravado sobre o suporte

²⁰⁴ *O Panorama* escreveu um artigo muito elucidativo sobre a história da gravura em madeira com o título *Impressão tabularia* (1837, pp. 31-32).

²⁰⁵ «É habitual a designação de *Xilogravura* para indicar todo e qualquer trabalho sobre chapas ou blocos de madeira com o fim de obter reproduções gráficas de um mesmo desenho. Na verdade assim o ensinam os etimólogos, que nada conhecem da técnica da arte de gravar, e a maioria dos que se têm dedicado ao estudo deste ramo da arte aceitou, sem discrepância, por uma questão de *eufonia erudita* semelhante designação. No meu trabalho de investigação sobre a técnica empregada nesta arte, notava já de há muitos anos que os gravadores em madeira nunca (pelo menos os que consultámos) usavam a designação de *xilogravura* para as obras do século XIX, mas sim: *gravura de madeira* ou *gravura em madeira* e para as chapas mais rudes do começo do século XIX e anteriores *gravuras em pau*» (Soares, 1951, p. 8).

²⁰⁶ As ferramentas para gravar em madeira são: formões, canivetes, goivas, buril, entre outras.

(papel ou tecido), para que a imagem ou o texto fiquem impressos. Este método tem bastantes semelhanças com um carimbo. A impressão do desenho pode ser conseguida por pressão da mão, ou de uma caixa pesada, ou por meios mecânicos, tais como a prensa artesanal ou as impressoras mecânicas de maior tiragem surgidas no século XIX. O bloco de madeira, uma vez gravado permite inúmeras reproduções, daí se designe por *matriz*.

Técnicas de corte — Existem duas técnicas diferentes de xilogravura pela qualidade da madeira e pelas diferentes maneiras de a cortar. A primeira, a mais antiga, consiste em cortar a madeira **longitudinalmente ao caule**, em francês chama-se a esta técnica *bois de fil*. A madeira cortada desta forma permite esculpir, com uma *goiva*, aproveitando as fibras de certas espécies de árvores, tais como a cerejeira ou a pereira. Era necessária uma grande destreza na realização dos cortes cruzados para a remoção das aparas de madeira a que esta técnica obrigava. A segunda técnica consiste em cortar a madeira **transversalmente ao caule**, em francês *bois debout*, em português *de topo*. A madeira cortada desta forma permite esculpir geralmente com *buris* das mais variadas secções. As madeiras mais adequadas a esta técnica são as mais compactas e duras, como por exemplo a madeira de buxo.

Transposição do desenho — O modo como se transpõe o desenho resume-se essencialmente a dois processos. O primeiro é aquele de desenhar sobre a madeira fielmente o modelo em linhas tracejadas, esculpindo depois as partes circundantes a estas linhas, permitindo assim que a figuração tracejada se destaque e permaneça em relevo. Esta é a maneira mais antiga utilizada desde o século XIV em todos os países e também seguida por gravadores como Albrecht Dürer (1471-1528) e Holbein de Basileia (1447/48-1543). Esta forma de transpor o desenho não permite aos gravadores nenhuma interpretação. Os artistas durante esta época tiveram como principal qualidade a pureza da linha, e uma intuição notável de estilização decorativa. Antigamente era a técnica preferida em Itália e em França. Na Alemanha rapidamente se começou a desenvolver outra técnica, enriquecendo a linha simples tracejada. Portanto, este é o segundo método, modelar o desenho com o pincel por meio de traços mais ou menos densos, deixando à livre interpretação do gravador.

Vantagens da gravura em madeira — A gravura de madeira tem vantagens em relação à gravura em metal, por exemplo em cobre²⁰⁷. Uma das mais importantes prende-se com as tiragens dos jornais. A gravura em madeira permite reproduzir inúmeros exemplares, enquanto a de cobre não permite mais de cinquenta reproduções de boa qualidade. Por outro lado, a gravura de cobre obrigava a que as impressões tivessem de ser feitas separadamente do texto, o que impunha duas tiragens²⁰⁸:

(...) além do tempo perdido no humedecimento prévio do papel e sua secagem. Com o bloco de madeira, cortado na mesma altura do tipo e tintado ao mesmo tempo que ele, obtinha-se uma economia de tempo que não será exagero calculá-la numa sexta parte; isto é, por cada 100 folhas da primeira, obtinha-se 600 desta, não contando com a proveniente da velocidade que mais tarde se obteve com as máquinas a vapor. (Soares, 1951, p. 22)

²⁰⁷ Foi com o Renascimento italiano, cerca de 1450 que se iniciou a técnica de gravar sobre metal, maioritariamente em cobre. Esta técnica consiste em esculpir com cinzel sobre a placa de cobre.

²⁰⁸ Ver o artigo publicado n.º *O Panorama* sobre as vantagens da gravura em madeira (A gravura em madeira — O Mosteiro d'Alcobaça, 1840, n.º 154, pp. 113-114).

No que diz respeito às características artísticas, o autor citado refere que apesar de se conseguirem na gravura em cobre vantagens de maior espontaneidade e acabamento do desenho, na gravura em madeira, o desenho adquire um caráter mais ousado e grandioso. Quando a madeira é cortada de *topo* permite uma laboração muito rica, com muitos acabamentos e uma minuciosidade de pormenor muito grande. Por outro lado, permite dar um vigor e uma infinita variedade de tons e meios-tons ao trabalho. É perfeita para a realização de gravuras, sejam feitas a partir de desenhos à vista de arquitetura, paisagens, esculturas, retratos, entre outros, seja gravuras feitas a partir de fotografias. Podemos observar estas características nas gravuras d' *O Panorama* e principalmente do *Archivo Pittoresco* e d' *O Occidente*.

6.8.2. Inglaterra e França, países pioneiros na introdução da gravura em madeira nos periódicos ilustrados do século XIX

Setecentos foi um século de decadência para a xilogravura por toda a Europa. Referem-nos Cisari (1926, pp. 54-55) que a gravura em cobre pelas suas potencialidades artísticas foi assumindo cada vez maior importância, levando quase ao desaparecimento da xilogravura. No final do século, em Londres, dá-se um facto notável que viria a inverter esta situação. Um talentoso pintor e ilustrador inglês de nome Thomas Bewick (1753-1828), fez uma descoberta simples, mas segundo o autor citado, genial. Começou a realizar as suas gravuras em madeira cortadas de *topo* e depois trabalhadas com o *buril*.

Thomas Bewick viria a fundar em 1777 um ateliê de gravura em Newcastle. Segundo Jean-Pierre Bacot (2005, p. 28), apesar dos seus 24 anos, conseguiu agrupar um significativo número de estudantes à sua volta, alguns deles viriam a ser mais tarde os protagonistas da introdução de gravuras em madeira nos jornais *The Penny Magazine* e *Magasin Pittoresque*²⁰⁹. O autor também nos refere que Bewick aperfeiçoou não só a arte da gravura, como também aquela do papel com a invenção dum novo tipo de papel muito fino chamado, *velino* (em francês *Vêlin*). *O Panorama* em 1844 consagrou-lhe algumas linhas:

(...) às delicadas obras deste mestre deve talvez a arte o grau de perfeição a que tem chegado em pouco tempo. (...) Em 1785, sendo já por outras gravuras conhecido, começou a trabalhar na sua “historia natural dos quadrupedes” quando esta obra saiu á luz produziu grandissima impressão, e os entendedores a receberam com applauso; pode dizer-se que abriu nova era para a gravura em madeira. Maiores creditos ganhou o auctor publicando depois “a historia das aves britannicas” cujo volume 2.º appareceu em 1804 (...). (Fac-símile de uma gravura de Bewick, 1844, pp. 46-47)

Mais tarde, segundo Jobling e Crowley (1996, p. 13), um importante gravador francês de nome Louis-Henri Brevière (1797-1869), montou um ateliê de gravura em madeira em Rouen, na região da Normandia, e praticamente ao mesmo tempo, dois dos discípulos de Bewick, John e Charles Thompson, estabeleceram uma oficina de gravura em Paris, começando a realizar gravuras em madeira para livros. Todavia, até ao início da década de 1820 a gravura em madeira de buxo cortada *a topo* ainda não

²⁰⁹ Jobling e Crowley (1996, p. 13) referem que viria a ser Charles Thompson juntamente com um outro aluno de Bewick de nome, John Jackson, já mencionado anteriormente em nota de rodapé, os protagonistas da introdução da gravura de madeira de topo no *The Penny Magazine* e no *Le Magasin Pittoresque*, entre outros.

tinha despertado grande interesse por parte dos editores de periódicos ilustrados. Jobling e Crowley (1996, p. 13) atribuem este atraso ao facto das prensas a motor para a impressão de grandes tiragens de jornais baratos serem muito dispendiosas e os pequenos periódicos ilustrados não as podiam utilizar. Koenig tinha aplicado pela primeira vez o vapor na tradicional prensa plana em 1810 e na prensa com um cilindro em 1812, mas devido ao seu alto custo (900 libras para uma prensa com um único cilindro e 1.400 libras para uma prensa de duplo cilindro) estas não tiveram grande aceitação. Os autores referem que o jornal *Times* em Inglaterra só comprou a sua primeira prensa Koenig com duplo cilindro em 1814 e em 1821 foi usada pela primeira vez em França. Somente quando surgiram outras prensas mais económicas, tais como a Aplegath e a Cowper (prensas de quatro cilindros capazes de imprimir 4.000 cópias por hora), a partir de 1820, para que muitos periódicos ilustrados aderissem em força à sua utilização. Por exemplo, a prensa Cowper foi aquela que *The Penny Magazine* e o *Magasin Pittoresque* utilizaram para imprimir os seus jornais ilustrados. Além disso, ainda segundo os autores, inicialmente as novas prensas foram rejeitadas pelos impressores e tipógrafos tanto em França²¹⁰ como na Inglaterra, pois estes temiam que os seus meios de subsistência estivessem em risco pelo início da mecanização. Por outro lado, e talvez seja este o fator mais importante a sublinhar, a utilização generalizada da gravura em madeira tanto em Inglaterra como depois em França, dependeu muito da consolidação de uma força de trabalho viável, que levou algum tempo a organizar-se.

A gravura executada na madeira cortada *de topo* tinha vantagens inequívocas para os métodos de impressão utilizados no século XIX. Já referimos anteriormente algumas das suas vantagens, sublinhamos agora as principais: permitia grandes tiragens e entrava no *prelo* em conjunto com os *tipos moveis*. O relevo era realizado de modo a ter a mesma altura dos *tipos*, ficando as estampas paginadas no sítio conveniente para ilustrar o texto. E tudo era impresso ao mesmo tempo. O mesmo não era possível com as gravuras em metal, cuja impressão tinha de ser realizada à parte.

Por volta de 1850, a gravura de madeira já se tinha tornado manifestamente uma maneira viável de ganhar a vida. Referem-nos os Jobling e Crowley (1996, p. 14) que em 1851, o Diretório de Robson, em Londres, listou quarenta e duas empresas de gravura de madeira, e em 1857, *L'Artiste* observou que existiam vários grandes estúdios em Paris. Os autores salientam que este grande desenvolvimento da gravura em madeira durante o século XIX, e a consolidação do número de empregados que trabalhavam esta técnica foi, entre outros, determinada pelas boas circunstâncias económicas e estatuto artístico dos praticantes dentro da profissão. Pois a beleza de uma gravura de madeira era atribuída tanto à habilidade e sentido de arte do desenhador, como ao virtuosismo técnico e intuição estética do gravador. Por isso, grande parte das gravuras inseridas nos periódicos ilustrados eram assinadas por ambos, ilustrador e gravador, o que lhes permitia adquirir bastante notoriedade

²¹⁰ Jobling e Crowley (1996) referem que durante as revoltas em Paris em julho de 1830 funcionários das tipografias destruíram o máximo de prensas mecânicas que conseguiram, numa tentativa de renovar a confiança nas máquinas manuais (p. 13). Em Portugal, Norberto de Araújo e Artur Pereira Mendes, também nos referem que o aparecimento dos prelos mecânicos determinou um grande e ruidoso protesto por parte dos impressores, que se sentiam prejudicados com a concorrência que erradamente julgavam que a máquina lhes poderia causar. Houve sempre este erro da parte do operário — de não querer ver nos inventos da mecânica um poderoso auxílio à ciência e perfeição dos trabalhos industriais (Araújo & Mendes, 1914, p. 26).

artística. Este facto proporcionou inclusive um mercado de venda e colecionismo de gravuras²¹¹, que constituía mais uma fonte de rendimento.

Por último também é interessante referir que a gravura de madeira, tanto em Inglaterra como em França, foi muito realizada por mulheres. Aliás, segundo Jobling e Crowley (1996, p. 17), pode mesmo ter sido uma das poucas carreiras que uma mulher solteira poderia auferir na época. Todas as três filhas de John Thompson, Eliza, Isabel e Augusta, tornaram-se gravadoras de madeira, assim como a irmã de um outro importante gravador, John Byfield, de nome Mary, bem como a irmã de Sam e Thomas William, Mary Ann. Em França, apesar de o quadro ser mais modesto, mais uma vez os laços familiares garantiam credibilidade. As filhas do gravador Laisné, ambas, foram empregadas como gravadoras durante as décadas de 1830 e 1840.

A gravura de madeira foi o melhor método para ilustrar periódicos até ser substituída no final do século pela *fotomecânica*. Mais tarde viria a renascer em publicações de luxo, de prestigiados artistas, como por exemplo no início do século XX os artistas do estilo Liberty que a usavam com grande habilidade, e, finalmente depois de 1920, os Expressionistas particularmente Edward Munch (1863-1944), que utilizou também a gravura em madeira para realizar algumas das suas obras mais importantes.

6.9. Projeto gráfico d' *O Panorama* e do *Archivo Pittoresco* — formato, número de páginas e composição gráfica

Devido às evidentes semelhanças gráficas, apresentaremos os dois periódicos *O Panorama* e o *Archivo Pittresco* em conjunto.

A observação da totalidade²¹² dos fascículos d' *O Panorama* e do *Archivo Pittresco*, permite-nos identificar objetos gráficos muito semelhantes e bastante rigorosos:

- **Formato quase sempre igual** com variações irrelevantes;
- **Número de páginas** também sempre igual;
- **Paginação muito semelhante** em todos os números.

Estes dados consentem-nos afirmar que esta uniformidade durante tanto tempo é uma evidência clara que estamos em presença de **sólidos e coerentes projetos gráficos**.

Formato e número de páginas — No que diz respeito ao *O Panorama*, nos Estatutos da *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, Capítulo V Art.º 46º, vêm estipuladas algumas características relacionadas com o formato, o número de páginas e composição gráfica do jornal: «Este jornal será intitulado *Panorama Literário e Instrutivo*, conterà oito páginas de quarto grande e duas colunas, e cada número terá uma ou mais estampas que sirvam de ilustração a algum ou alguns artigos do texto» (Silva, 2014, p. 141). Portanto, os *Estatutos da Sociedade* estipulavam que o jornal *O Panorama* teria de ser constituído por **8 páginas no formato de quarto grande**. O formato folio in quarto era adotado na arte e na indústria da impressão para indicar a

²¹¹ Mais adiante vamos poder observar que acontecia o mesmo com os periódicos ilustrados, principalmente com as gravuras do *Archivo Pittresco* e as d' *O Occidente*.

²¹² 921 números d' *O Panorama* (1837-1868) e 572 números do *Archivo Pittresco* (1857-1868).

dimensão do livro e do papel. Este formato é o resultado das dobras da folha de papel para impressão. Quando se dobra a folha inteira em quatro obtém-se o formato *in quarto*. O Folio dobrado em quatro, proporciona precisamente 8 páginas.

Em relação ao *Archivo Pittoresco*, não encontramos nos textos consultados informações tão exatas sobre o seu formato, número de páginas e composição gráfica, mas a observação e o levantamento que executámos confirmou que é idêntico ao *O Panorama*.

Ambos os periódicos encontram-se totalmente digitalizados na Hemeroteca Digital, e disponíveis fisicamente na Hemeroteca Municipal de Lisboa. A página descritiva d' *O Panorama* no *site on line* Bibliotecas de Lisboa (BLX) refere que o periódico mede 270 mm de altura, medida que podemos confirmar apesar das pequenas variações que o jornal apresenta nas 5 séries. As medidas do formato são as seguintes: **1ª série: 275 mm de altura x 175 mm de largura; 2ª série: 277 mm de altura x 178 mm de largura; 3ª, 4ª e 5ª séries: 280 mm de altura x 180 mm de largura.**

A página descritiva do *Archivo Pittoresco* no *site* (BLX) refere que o periódico mede: 29 cm de altura. A medida do formato também com variações irrelevantes é a seguinte: **290 mm de altura x 192 mm de largura.**

Do ponto de vista do manuseamento, ambos os periódicos são objetos gráficos híbridos, por um lado parecem-se com revistas e jornais, por outro parecem livros.

Composição gráfica — No que diz respeito ao *O Panorama*, o mesmo artigo 46.º dos *Estatutos da Sociedade* também referia informações em relação à composição gráfica: diz-nos que esta seria composta por **duas colunas de texto** e cada numero teria de ter **uma ou mais estampas** para ilustrar os artigos. Faremos a seguir uma análise gráfica essencialmente descritiva e sintética. Julgamos que uma pesquisa extensa e exaustiva da composição gráfica dos periódicos não cabe no argumento desta tese. Contudo, no final do capítulo apresentaremos uma análise gráfica, segundo alguns princípios de *Gestalt*, sobre aquilo que consideramos crucial para **demonstrar a solidez e coerência dos projetos gráficos.**

lado direito a **data**. Tudo em *typo romano* (Didot) em maiúsculas. Este conjunto inscreve-se em toda a largura da grelha gráfica e ocupa cerca de um quinto da capa.

Nos três primeiros anos todos os fascículos são compostos por uma 1.ª pág. que funciona como uma capa com cabeçalho grande, por uma gravura que pode ser maior ou menor, e geralmente também por algum texto (em corpo 8). A partir de 11 de janeiro de 1840, o jornal passou a surgir ao público em fascículos preparados para serem encadernados e colecionados. A folha de rosto do volume (que é a 1.ª pág. do 1.º fascículo do ano) passou a ser constituída somente por texto corrido a duas colunas e com o cabeçalho grande acima descrito. Nos restantes números do ano aparece então geralmente na 1.ª pág. do fascículo uma grande gravura e no topo consta um pequeno cabeçalho separado por um filete com a seguinte informação: do lado esquerdo o número de pág. do volume, ao centro da pág. O PANORAMA e do lado direito o número de pág. do fascículo. A gravura, regra geral, marca o tema do artigo de abertura que se desenvolve depois na pág. seguinte.

ARCHIVO PITTORESCO

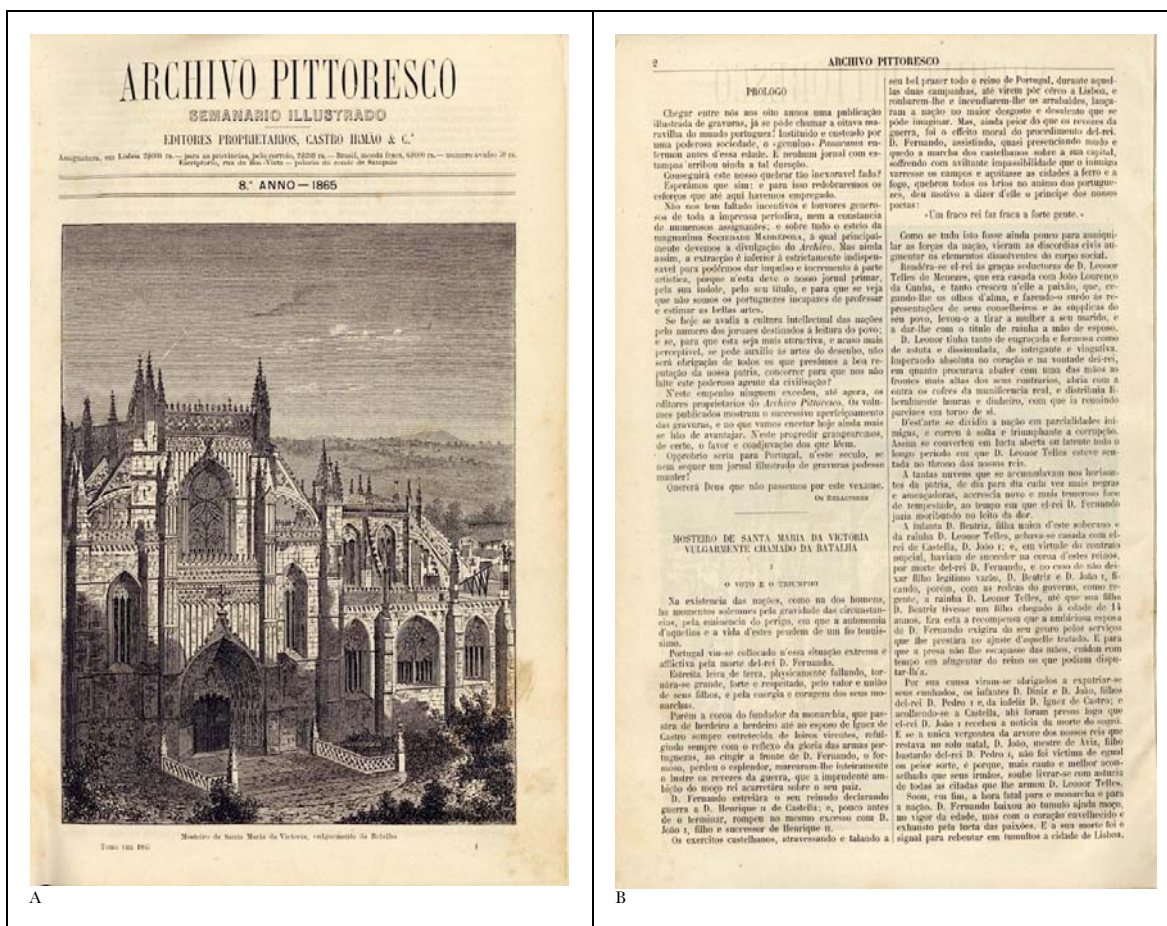


Fig. 41 Composição visual realizada pela autora de duas imagens do *Archivo Pittresco*. A. 1.ª pág. ou capa do fascículo. B. 2.ª pág. do fascículo. Fonte: (Typ. de Castro & Irmão [Editora], 1865, n.º 1, p. 1-2).

A Fig. 41 é composta por duas imagens, a (A) é a 1.ª pág. do 1.º fascículo do ano de 1865 com uma grande gravura do Mosteiro da Batalha. A imagem (B) é a 2.ª pág. do

mesmo fascículo e a continuação do artigo com texto corrido a duas colunas justificadas com um filete separador no meio.

Composição gráfica da 1.^a página do fascículo — a 1.^a pág. é encimada pelo **cabeçalho**. Este é constituído por: a) **título do jornal** — **ARCHIVO PITTORESCO** — realizado em *typo romano* (Didot) em maiúsculas, de maneira a constituir um lettering, que possa ser interpretado como o logótipo da publicação. b) **sub-título** (SEMENARIO ILLUSTRADO) num *typo de phantasia*; c) **editora proprietária** (PROPRIETARIOS; CASTRO; IRMÃO & C.^a) em *typo romano* (Didot); Bloco de informações sobre **preços das assinaturas** em *typo romano* (Didot); d) por fim, um bloco com mais informações entre 2 filetes duplos horizontais de separação constituído por: lado esquerdo, **o ano numérico do volume**, ao centro **a data** (dia e mês) e do lado direito **o ano corrente**, tudo em *typo romano* (Didot) em maiúsculas. Este conjunto inscreve-se em toda a largura da grelha gráfica e ocupa cerca de um quinto da pág.

O *Archivo* começou a surgir ao público desde o início da publicação em fascículos preparados para serem encadernados e colecionados, portanto o cabeçalho com as características acima descritas consta somente da primeira página do ano, que é a folha de rosto do volume. Nos restantes números aparece no topo da primeira página do fascículo e separado por um filete um cabeçalho menor com a seguinte informação: lado esquerdo o número do volume, ao centro ARCHIVO PITTORESCO e do lado direito o número da página. A primeira página de cada fascículo contém sempre uma grande gravura acompanhada geralmente de algum texto. Tal como n' *O Panorama* regra geral, a gravura marca o tema do artigo de abertura.

Grelhas e elementos gráficos — Ambas as grelhas gráficas dos dois periódicos são constituídas por duas colunas. Em ambos os jornais, o texto é justificado e composto em *typo romano* (Didot), distribuindo-se por estas duas colunas separadas por um filete vertical ao centro. As gravuras integram-se dentro deste esquema.

N' *O Panorama* o corpo de letra inicialmente é 8. Os artigos são separados por um pequeno filete horizontal, e o título do artigo é composto também em *typo romano* (Didot), em corpo maior. Nem todos os textos são assinados, mas quando o são o nome do autor aparece no final. Durante os primeiros anos a totalidade das 8 páginas só contém uma única gravura, mas gradualmente começam a aparecer mais uma ou duas de menor dimensão nas restantes páginas, sendo o resto do jornal paginado com texto corrido a duas colunas. Portanto no máximo temos **3 gravuras por número**.

No *Archivo Pittoresco* o **corpo de letra é 10** e verificam-se muito mais gravuras. No auge da publicação a primeira página, a quinta e a oitava são ilustradas com gravuras e por vezes, também surgem gravuras na terceira e na sexta página. Portanto cada número pode conter entre **3 a 6 gravuras**, o que para uma revista de 8 páginas resulta num grande impacto visual.

Saliente-se que, em ambos os periódicos, muitas das gravuras são paginadas a página inteira, e quando o seu formato é ao baixo, esta é paginada ao alto, ocupando toda a página, o que causa algum desconforto visual pois tem que se girar o jornal a 90°.

Todas as gravuras têm legendas muito sintéticas, mas nem todas são assinadas pelos seus autores. A legenda geralmente descreve de forma muito breve a imagem

retratada. N' *O Panorama* as legendas são constituídas num corpo um pouco superior ao texto e a *bold*. No *Archivo Pittoresco* as legendas são constituídas num corpo inferior ao texto e não apresentam *bold*.

Os artigos são separados com um pequeno filete horizontal e o título do artigo é constituído num corpo superior ao texto e em caixa alta alinhado ao centro para se destacar do corpo de texto.

Verificámos pequenas variações de composição gráfica nos dois periódicos. Observámos também em ambos os periódicos, uma variedade grande de apresentar as gravuras: enquadradas por filetes, ou a simular molduras de quadros, com motivos decorativos florais e com símbolos integrados. As suas formas também são muito variadas, podem ser quadradas, retangulares, redondas, ovais, entre outros formatos recortados. Podem ser totalmente preenchidas ou com objetos ou pessoas semi-recortados.

6.10. Projeto gráfico d' *O Occidente* — formato, número de páginas e composição gráfica

Dos textos consultados averiguámos que a composição gráfica d' *O Occidente*, bem como o número de páginas e o formato é algumas vezes mencionado em textos. Desde logo em 1877 através do *Prospecto Specimen*, o periódico anuncia-se graficamente da seguinte forma:

O OCCIDENTE constará de **8 paginas** em formato e papel igual ao d'este prospecto, tendo sempre **4 paginas com gravuras originaes** e feitas expressamente para este jornal. O OCCIDENTE publicar-se-ha todos os dias 1 e 15 de cada mez, a contar do 1º de janeiro de 1878. (*Prospecto Specimen*, 1877, p. 4 [negrito nosso])

A nossa observação dos fascículos²¹³ permite-nos identificar um objeto gráfico bastante rigoroso que se manteve visualmente semelhante ao longo da publicação:

- Formato igual;
- Número de páginas (8, 10, ou 16 em caso de suplemento) também igual;
- Paginação muito semelhante em todos os números.

Estes dados consentem-nos afirmar que esta uniformidade durante tanto tempo é uma evidência que estamos em presença de um sólido e coerente projeto gráfico. Apesar de seguir uma mesma linha gráfica conservadora e de aspeto rigoroso é mais complexo que os anteriores.

Formato e número de páginas — *O Occidente* encontra-se totalmente digitalizado na Hemeroteca Digital, e disponível fisicamente na Hemeroteca Municipal de Lisboa. As medidas do formato são as seguintes: **350 mm de altura x 245 mm de largura.**

Do ponto de vista do manuseamento do objeto gráfico observamos que, enquanto os anteriores periódicos são mais pequenos e parecem-se graficamente bastante com

²¹³ *O Occidente* é constituído por 1315 números (1877-1915).

livros, *O Occidente* assume-se como uma revista muito ilustrada. Este facto deve-se, por um lado ao seu formato maior, que proporciona mais e maiores gravuras, por outro, um formato maior propicia também paginações mais interessantes. Constatamos assim, um periódico que teria certamente um grande impacto visual para a sua época.

Cada número é constituído por **8 páginas** e o seu formato é **folio grande in quarto**. Tal como nos periódicos anteriores, o formato resulta de 1 folha, impressa frente-verso e dobrada em quatro para formar as 8 páginas. Alguns números têm uma quantidade de páginas superior, 10 a 16 páginas, pois incluem suplementos, geralmente gravuras abertas a duas páginas.



Fig. 42 Composição visual realizada pela autora de duas imagens d' *O Occidente*.

A. 1.ª pág. ou capa do fascículo. B. 2.ª página do fascículo. Fonte: (Empresa do Occidente [Editora], 1887, n.º 290, p. 9-10).

A Fig. 42 é composta por duas imagens, a (A) é a capa do fascículo com uma gravura de uma vista interior do Palácio de Monserrate. A imagem (B) é a 2.ª página do mesmo fascículo com o texto paginado a três colunas justificadas sem filete separador no meio.

Composição gráfica — Em relação à composição gráfica d' *O Occidente*, como pudemos constatar o texto do *Prospecto Specimen* apenas nos refere que das 8 páginas 4 contêm gravuras originais e concebidas expressamente para a revista.

Composição gráfica da 1.ª página ou Capa — A 1.ª pág. de cada fascículo funciona sempre como uma capa e é encimada pelo **cabeçalho**. Este é constituído

por: a) **título do jornal — O OCCIDENTE** — realizado numa *fonte de fantasia* de catálogo de *tipos* que estava em vigor na época trabalhada graficamente de modo a constituir o logótipo da publicação. b) **Sub-título** (REVISTA ILLUSTRADA DE PORTUGAL E DO ESTRANGEIRO) constitui-se também num *lettering* em *typo romano* (Didot); c) **propriedade do Jornal** (DIRECTOR-PROPRIETARIO: CAETANO ALBERTO DA SILVA); d) separado por dois filetes horizontais, encontra-se um bloco de informação útil que caracteriza o periódico: **tipologia** (Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro); **preços; data; volume e moradas**. Este conjunto é composto em *typo romano* (Didot) e inscreve-se em toda a largura da grelha gráfica e ocupa cerca de um terço da capa.

A paginação da 1.ª página ou capa do fascículo, pode conter somente uma grande gravura ou também algum texto, ou ser composta por várias gravuras numa composição. Observámos ao longo dos 37 anos de publicação uma grande variedade de paginações de capa, contudo é possível verificar uma linha gráfica condutora. A indicação do número de página aparece somente na segunda página e nas restantes no topo da página, separada por um filete. É de salientar, comparando com os anteriores periódicos²¹⁴ que apesar de também sair em fascículos para posteriormente encadernar, em todos eles a primeira página funcionava sempre como capa. Daí a utilização do cabeçalho completo, com todas as informações, em todas as primeiras páginas dos fascículos.

Grelhas e elementos gráficos — No primeiro ano de edição a **grelha gráfica** é constituída por **duas colunas** justificadas separadas por um filete vertical, tal como nos anteriores periódicos. A partir do segundo ano (n.º 25, 1 janeiro 1879) a grelha gráfica passa a **três colunas** separadas por filetes verticais (simples ou duplos) e o texto passou a ser paginado em três colunas. A partir de 1 de janeiro 1887 as três colunas passaram a não ter os filetes verticais separadores. Esta grelha gráfica assim se manteve até ao final da publicação em 1915. O texto é justificado e as gravuras integram-se dentro deste esquema. Nos primeiros tempos, a largura das gravuras podia variar, mas respeitava sempre aquela das colunas. Depois, com o decorrer do tempo, as imagens ganharam liberdade e sobrepuseram-se ao rigor do jornal. **O tipo de letra** utilizado no texto, tal como nos periódicos anteriores é em *typo romano* (Didot), maioritariamente em **corpo 10**. Os títulos dos artigos são em corpo maior e em maiúsculas alinhadas ao centro. Também são utilizadas pontualmente *letras de fantasia* em títulos. Os artigos são separados entre eles inicialmente por um filete horizontal e depois com o decorrer do tempo por vinhetas variadas muito utilizadas na época.

Apesar da utilização de mais recursos gráficos, vinhetas, ornatos, entre outros, a composição gráfica manteve-se igualmente muito clássica e sóbria até ao final da publicação.

Regra geral, a primeira página, a quarta, a quinta e a oitava são ilustradas com gravuras. Por vezes, também surgem gravuras nas outras páginas, portanto, cada fascículo **poderia conter 7, 8, 9 gravuras**. Há páginas que contêm mais do que uma gravura. Consideramos que neste periódico o impacto visual em relação às **ilustrações e elementos gráficos decorativos** é muito maior do que nos

²¹⁴ Como vimos só a primeira página do ano continha o cabeçalho.

anteriores. Verifica-se uma variedade muito grande de paginações, nas quais as gravuras são as grandes protagonistas, podendo aparecer paginadas a página inteira ao alto, ao baixo, ou ainda deitadas na página, tal como acontecia nos periódicos anteriores. Também podem ser paginadas com moldagem do texto, ou seja, paginadas com o texto à volta reduzindo a medida regular das colunas de texto, o que resulta numa leitura sofrível. Contudo, este recurso permitia aumentar o tamanho da imagem. Esta construção de maquete gráfica repete-se bastantes vezes, inclusive em capas. As páginas também podem ser constituídas por composições de várias gravuras, o que proporciona um efeito mais criativo. Constata-se uma riqueza e liberdade de paginação maior que nos periódicos anteriores. Texto e imagem parecem funcionar para que as páginas ilustradas surpreendam e seduzam o leitor da época.

Observámos também neste periódico muitas gravuras enquadradas por filetes, ou a simular molduras de quadros, com motivos decorativos florais e com símbolos integrados. O formato das imagens é variável, podem ser quadradas, retangulares, redondas, ovais, entre outros formatos recortados. Podem ser totalmente preenchidas ou com objetos ou pessoas semi-recortadas. A imagem é o que comanda a paginação adquirindo um papel estruturante. As imagens, uma vez gravadas na madeira não podiam ser aumentadas nem diminuídas para responder às contingências espaciais da página. Portanto, era o texto que se tinha de adaptar, podendo ser cortado ou aumentado e publicado em vários números conforme as necessidades. A maior parte das gravuras são assinadas pelos autores, e as legendas que as acompanham são mais longas e mais explicativas incluindo geralmente o nome dos ilustradores e dos gravadores e quando são realizadas a partir de fotografias, incluem o nome do fotógrafo. As legendas apresentam variações de corpo de letra, mas no seu conjunto são constituídas num corpo menor do que o texto e os títulos.

6.11. Pontos de contacto com os princípios de *Gestalt*

Faremos neste subcapítulo, uma análise crítica das composições gráficas dos três periódicos no sentido de observar alguns pontos de contacto com os princípios de *Gestalt*. Procuraremos demonstrar que a presença dos princípios de organização visual é muito evidente proporcionando boas composições gráficas com uma tendência à simplificação, harmonia e equilíbrio visual.

O *Panorama* durou 18 anos e manteve a sua composição gráfica muito semelhante até ao final da publicação. O *Archivo Pittoresco* durou 11 anos e também manteve a sua composição gráfica muito semelhante até ao fim. A revista *O Occidente* durou 35 anos e também manteve a sua composição gráfica muito semelhante até ao fim. Esta evidência revela uma uniformidade e constância na composição gráfica, criando hábitos e fidelizações para com o público leitor. Ao folhearmos todos os fascículos dos três periódicos encontramos uma grande coerência entre todos os números:

- a) a constância no formato e na composição gráfica;
- b) uma primeira página do ano com um cabeçalho devidamente diferenciado;
- c) colunas de texto num corpo legível e respetivos títulos em corpo maior e letras maiúsculas para destacar o começo do artigo;
- d) presença de gravuras criteriosamente escolhidas para ilustrar certos artigos, muitas vezes com molduras figurativas para as destacar;

- e) a primeira página contém geralmente uma gravura grande que abre e marca o tema do jornal.

Observações

O formato das grelhas gráficas é do tipo verticalizado. Como referiu Smith (2005), o formato de composição gráfica vertical era adotado pelos jornais do século XIX, considerada a época em que a tecnologia restringia de forma severa a composição gráfica. Este não era só um problema dos jornais, era uma contingência de todo e qualquer material gráfico. A composição gráfica dos três periódicos, mas principalmente d' *O Panorama* foi altamente condicionada pelas problemáticas relacionadas com as técnicas da impressão e da gravura de madeira. Apesar de tudo, as observações diretas por nós realizadas, permitiram-nos encontrar na composição gráfica alguns princípios de *Gestalt*: ***semelhança, continuidade, forma fechada, simetria, figura-fundo e isomorfismo***.

- **Cabeçalhos:** o cabeçalho é a área da página que inclui o título do jornal e outras informações úteis: data, preço, número da edição, entre outras. Como verificámos, os três periódicos têm o cabeçalho na primeira página. N' *O Panorama* e no *Archivo Pittoresco*, a capa com o cabeçalho completo aparecem somente no primeiro fascículo do volume, nos restantes consta só um cabeçalho (com o mesmo tipo de letra) mas em corpo mais pequeno e com a informação resumida, separado por um filete no topo da página. N' *O Occidente* todos os fascículos do ano têm o cabeçalho igual. Em relação aos cabeçalhos nós podemos observar os *princípios da semelhança e do isomorfismo*. Por exemplo: o cabeçalho maior e mais completo, tanto n' *O Panorama* e no *Archivo*, é utilizado somente na primeira página do primeiro fascículo do volume, servindo para destacar o título do jornal e a página que funciona como capa do volume. O *princípio da semelhança* (ou da ausência de semelhança) observa-se na relação entre esta página e as primeiras páginas dos restantes fascículos do volume, que não contêm o cabeçalho grande, mas uma sua simplificação. Este facto provoca o destacamento da capa. Depois, a semelhança acontece entre todas as primeiras páginas dos restantes fascículos, que contêm o cabeçalho resumido indicando ao leitor que são fascículos deste volume. A aparência similar do cabeçalho e do título dos periódicos nos restantes fascículos, embora em corpo muito menor, ajuda a criar uma associação visual entre estes e a capa. Isto proporciona que o leitor consiga ligar todo o jornal num conjunto visual. **Portanto podemos afirmar que tanto n' *O Panorama* como no *Archivo Pittoresco* existe uma boa utilização do princípio da semelhança em relação aos cabeçalhos.** No caso d' *O Occidente* sucede-se o mesmo, mas convém salientar algumas diferenças de estratégia. A semelhança observa-se no facto de que, em todos os fascículos, a primeira página atuar sempre como capa com a utilização de um cabeçalho sempre similar. Este facto indica ao leitor que cada fascículo funciona como uma revista independente, apesar de outras informações indicarem a continuidade do volume para encadernação como acontece com os outros dois periódicos. Julgamos que possivelmente a estratégia era colocar a ênfase na compra da revista independentemente de o leitor fazer ou não a coleção. **Portanto, n' *O Occidente* também se verifica uma boa**

utilização do princípio da semelhança. Já o *princípio do isomorfismo* é facilmente observado no título d' *O Occidente*. Dissemos no 2.º Capítulo que este princípio é observável quando alguns elementos gráficos são utilizados no cabeçalho pelo seu significado, e que um bom exemplo é o estilo tipográfico. Neste periódico observa-se a utilização de numa *fonte de fantasia* do catálogo de *tipos* que estava em vigor na época trabalhada de modo a constituir o logótipo da publicação. O estilo tipográfico utilizado, bem como os adornos floreados na primeira letra (**O**), remete para o gosto *moderno* na época (*art nouveau*). Portanto, remete para a ideia que a revista queria dar de modernidade e de vanguarda.

- **Títulos dos artigos:** observámos uma boa utilização, embora simples, do *princípio da semelhança* nos três periódicos. O tamanho do corpo de letra, a caixa alta ou o *bold* utilizado nos títulos funciona de forma eficaz para destacar e separar os artigos uns dos outros. Também podemos dizer que o facto de o tamanho (corpo de letra) ser sempre o mesmo em todos os artigos significa que estes têm todos, o mesmo grau de importância. **Portanto podemos afirmar que os três periódicos fazem um bom uso do princípio da semelhança em relação aos títulos dos artigos.**
- **Legendas:** as legendas nos três periódicos também estão organizadas consoante o *princípio da semelhança*, embora seja justo destacar uma melhor utilização pelo *Archivo Pittoresco* e pel' *O Occidente*, cujos corpos de letra das legendas são menores que aqueles do texto corrido, criando uma separação muito evidente entre os dois. Este facto também permite perceber que as legendas e as respectivas imagens formam um grupo, que é sempre observável e similar em todos os fascículos. A leitura do periódico pode ser realizada através das imagens e respectivas legendas. **Portanto podemos afirmar que essencialmente os periódicos *Archivo Pittoresco* e *O Occidente* fazem um bom uso do princípio da semelhança na relação entre as gravuras e as suas legendas e os artigos, criando grupos diferentes.**
- **Colunas de texto:** as colunas de texto também permitem observar alguns princípios de *Gestalt*. Os dois mais evidentes são a *semelhança* e a *continuidade*. As colunas de texto dos três periódicos analisados são constituídas, em cada um deles, na mesma fonte de letra e corpo, de modo que não existem quaisquer variações na coluna. **Portanto este facto obedece mais uma vez a uma boa utilização do princípio da semelhança.** Mas também podemos observar o *princípio da continuidade*, através do alinhamento justificado das colunas. Recordamos que Smith (2005) dizia que a justificação das colunas e o espaço em branco que existe entre elas permite a percepção de linhas que correm para baixo na página como se fossem *calhas*. Tanto n' *O Panorama* como no *Archivo* o espaço em branco é preenchido com um filete vertical separador. Este filete é completamente desnecessário, pois o *princípio da continuidade* funciona por si só para separar as colunas. **Portanto neste aspeto, estes dois periódicos fazem um mau uso do princípio da continuidade.** Pelo contrário podemos verificar que *O Occidente* a partir de 1887 retirou o filete vertical separador das suas três colunas de texto justificado. **Esta é uma boa utilização do princípio da continuidade em colunas de texto.**

- **Ilustrações:** como nos refere Smith, os estudos sobre percepção sugerem que as ilustrações e as fotos provocam nos leitores certas tendências na forma como movem o olhar em torno de uma página. O autor refere que têm a tendência para reparar em primeiro lugar na principal imagem que se torna desta forma dominante. Este fenómeno pode ser explicado até certo ponto, pelo **princípio da figura-fundo**. Quando os leitores olham para um campo visual (a página), inconscientemente identificam uma figura e tudo o resto torna-se o fundo. O maior elemento dentro da estrutura do campo visual é normalmente percebido como a figura, e há uma tendência para acreditar que a figura tem alguma importância. Portanto, o uso de imagens, bem como a sua dimensão, pode fornecer aos leitores o maior elemento do campo visual e consequentemente determinadas chamadas de atenção. Por outro lado, também torna todo o periódico mais apelativo e dinâmico. **Os três periódicos utilizam este princípio de Gestalt.** Contudo, à medida que a técnica de gravar em madeira foi evoluindo, a utilização das imagens foi gradualmente aumentando e sendo melhor utilizada. Dos três, ***O Occidente*, é aquele que tira mais partido deste princípio de Gestalt.** Ainda em relação às imagens, também é possível observar o **princípio da forma fechada**, quando estas aparecem recortadas, mostrando somente certos particulares. Vimos que este princípio indica que as pessoas quando lhes é dado apenas uma pequena parte da evidência visual têm uma grande capacidade de preencher as informações em falta. Então, o recorte das ilustrações permite que os leitores concentrem a sua atenção em certos elementos duma cena, e ainda consigam perceber o sentido da totalidade da imagem porque facilmente preenchem as informações excluídas. A partir do *Archivo Pittoresco* verifica-se que a imagem vai ganhando cada vez mais protagonismo, adquirindo um papel estruturante. Portanto é ***O Occidente*, que faz melhor uso deste princípio.**
- **Molduras das ilustrações:** por fim resta-nos ainda referir a **função metalinguística** (ou neste caso **metalinguagem visual**) relacionada com as molduras das ilustrações. Como foi referido também no 2.º Capítulo, a comunicação metalinguística, segundo Barnard (2005), refere-se por exemplo a uma comunicação que comenta, que explica, esclarece ou qualifica outra peça de comunicação. O autor citado justifica que esta função está ligada a códigos, e cita Fiske, que nos refere que as molduras são um bom exemplo deste tipo de comunicação. Uma moldura à volta de uma imagem indica que esta é para ser entendida com destaque. Os elementos gráficos contidos na moldura podem remeter para certas conotações. Os três periódicos fazem uso desta metalinguagem visual. Mas, pelo que já foi dito, é no *Archivo* e n' *O Occidente* que nós podemos observar um uso mais eficaz deste recurso gráfico. Estes são alguns dos estudos que se podem realizar, mas são inúmeras as possibilidades de análise nas três composições gráficas, em relação à percepção visual. *O Occidente* permite análises mais aliciantes, até porque para o final da publicação a revista começou a fazer inúmeras experiências de paginação. Algumas seguramente violam os princípios de *Gestalt*. Não cabe, contudo, nesta investigação fazer uma análise profunda sobre este assunto. Deixaremos para próximas investigações sobre o argumento.

A Fig. 43 mostra-nos três exemplos de molduras dos três periódicos. A imagem (A) é d'O *Panorama*, a (B) é do *Archivo Pittoresco* e a (C) é d'O *Occidente*.

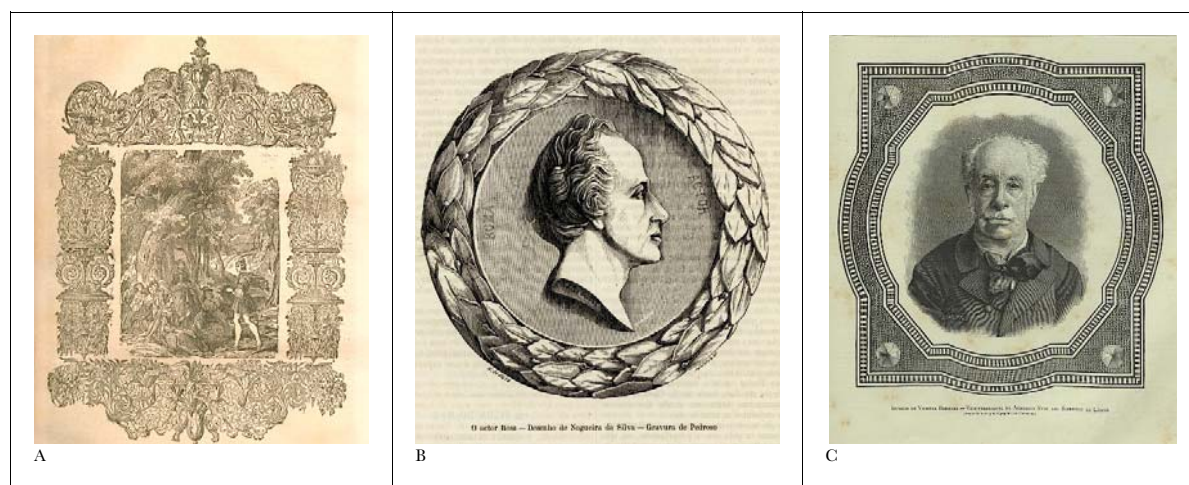


Fig. 43 Composição visual realizada pela autora com três exemplos de molduras de imagens. Fonte: A. (Melusina Junto da Fonte, 1841, n.º 201, p. 73); B. (Silva & Pedroso, 1861c, n. 19, p. 145); C. (Netto, 1886, n.º 278, p. 201).

Para terminar, pudemos verificar que a utilização dos princípios de organização visual é muito evidente nestas composições gráficas e podemos considerar que dentro das possibilidades para a época, os três periódicos conseguiram boas composições visuais.

Segundo Arnheim (1988), como vimos no 2.º Capítulo, uma boa composição visual está ligada a um importante princípio da percepção visual, a simplicidade:

O que se entende por simplicidade? Primeiro pode-se defini-la como a experiência subjetiva e julgamento de um observador que não sente nenhuma dificuldade em entender o que se lhe apresenta. Pode-se aplicar à simplicidade o que Spinoza disse sobre a ordem. Segundo uma passagem da *Ética*, acreditamos firmemente que existe ordem nas próprias coisas mesmo que não saibamos nada a respeito delas ou de sua natureza. “Pois quando as coisas se dispõem de tal modo que ao nos serem apresentadas pelos sentidos podemos facilmente imaginá-las e, em consequência, com facilidade recordá-las, as chamamos bem ordenadas e, no caso oposto, mal ordenadas ou confusas” (...). As reações subjetivas (...) são apenas um aspecto do nosso problema. Deve-se também determinar a simplicidade objetiva e subjetiva dos objetos visuais analisando suas propriedades formais. (Arnheim, 1986, p. 47)

Isto significa que aquilo que se apresenta de forma *simples*, seja do ponto subjetivo que objetivo, é mais fácil de ser **identificado, imaginado e memorizado**. A simplicidade é um dos princípios mais elementares da *Gestalt*, também referido como o *princípio da pregnância da forma*, que é uma tendência à harmonia e ao equilíbrio visual. Este é um valor ideal intrínseco a um bom projeto de design gráfico.

Transpondo este conceito para os nossos três periódicos, julgamos ser possível afirmar que as suas **composições gráficas têm uma tendência evidente à simplificação e a um bom ordenamento das páginas. Os três periódicos**

são constituídos por uma grelha conservadora, verticalizada, com uma ornamentação clássica e sóbria. Contudo, esta composição gráfica é de fácil leitura perfeitamente ajustada à compreensão do público leitor a quem se dirigiam na época.

6.12. Síntese do capítulo

Iniciámos este capítulo com a apresentação dos critérios de escolha dos casos de estudo e com a apresentação do protocolo de recolha de informação, para depois passarmos à exposição dos três periódicos ilustrados como casos de estudo: *O Panorama*, o *Archivo Pittoresco* e *O Occidente*.

Começámos por realizar um breve enquadramento histórico da Imprensa periódica ilustrada no início do século XIX em Portugal. Apontámos brevemente os principais avanços tecnológicos na Europa, que permitiram uma grande expansão da Imprensa no início do século. Principalmente a partir da década de 30, toda a Europa assistiu a uma explosão jornalística. O jornal surgia como consequência de uma necessidade de informação diária. A introdução das novas técnicas tipográficas, bem como o melhoramento dos seus meios de difusão tornaram-se determinantes. Por um lado, a ampliação do público leitor, por outro, os consideráveis progressos, ambos, possibilitaram não só a expansão dos livros e jornais, mas também o aparecimento de novos veículos impressos, como foi o exemplo da Imprensa Ilustrada. Esta conjuntura proporcionou a inauguração de uma nova era visual.

Mais concretamente em Portugal, a Revolução Liberal de 1820 marca o surgimento duma nova consciência política provocando alterações na estrutura da sociedade. O estrato da burguesia passaria a ter um papel fulcral na sociedade e no que diz respeito à Imprensa Periódica, torna-se determinante pelo seu papel impulsionador como o seu maior grupo consumidor. O ano de 1834 marca a vitória constitucional e com ela a abolição da Censura, proporcionando um *boom* de jornais por todo o país. Verificámos que o combate ao anterior regime absolutista mostrou-se uma contribuição fundamental para o grande desenvolvimento da Imprensa, o que significa que as primeiras décadas do século XIX, ficam marcadas por uma intensa publicação de periódicos como veículo ideológico e político dos liberais. Estas publicações além de políticas veiculavam também a instrução e a difusão de *conhecimentos úteis*, através de textos de carácter científico, literário e noticioso. O início da expansão de jornais em Portugal integra-se no contexto do *primeiro romantismo*, quer dizer que a sua essência assenta numa aliança entre a revolução política e literária em curso. A literatura em conjunto com a imagem afirmou-se como um instrumento de transformação social. Vimos que a expansão da Imprensa em Portugal verificou-se num contexto de muitas dificuldades porque o país não acompanhava à mesma velocidade as inovações tecnológicas de países do centro e norte da Europa, encontrando-se no início do século num grande atraso tipográfico. Apontámos brevemente os inúmeros problemas com a indústria do papel, tintas tipográficas, fundição de tipos, maquinaria tipográfica, entre outros. Somente depois de meados do século, devido à afirmação da Regeneração e consolidação do liberalismo, se verificam efetivamente os melhoramentos tecnológicos.

Realizámos uma breve relação dos mais importantes periódicos ilustrados que surgiram paralelamente aos nossos três casos de estudo, para depois introduzir

individualmente os três projetos editoriais e gráficos dos nossos casos. Começámos por apresentar os projetos editoriais, iniciando pel' *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadoras dos Conhecimentos Uteis*, que surgiu em 6 de maio de 1837 e terminou em 1868. Referimos que o seu sucesso editorial deveu-se essencialmente ao facto deste ter conseguido conjugar os ideais do Romantismo e do Liberalismo, numa aliança entre textos e ilustrações em gravura de madeira, tornando-se um pioneiro em Portugal. O seu projeto *ideológico-editorial* prendia-se essencialmente em difundir o ideal romântico e o seu conjunto de valores preconizados pelas elites como sendo essenciais para a reforma da nação portuguesa. Este ideal passava em grande parte pela difusão e promoção de temas portugueses, em particular aqueles focados no passado da nação. Pudemos observar estes propósitos expressados por palavras em textos introdutórios d' *O Panorama* que demos como exemplo. Além deste seu propósito, também percebemos que o *Jornal* pretendia veicular uma aproximação à Europa modernizada e *considerada* pelas elites de civilizada. Portanto, embora centrado nos assuntos portugueses do passado, também pretendia *mostrar* como eram os países mais civilizados da Europa.

Apresentámos a seguir o *Archivo Pittoresco Semanário Illustrado*, lançado em 1857 e terminado em 1868. Tal como o antecessor, era suportado por uma Sociedade Benemérita, a *Sociedade Madrépora*. Do mesmo modo, também os seus propósitos ideológicos eram a divulgação cultural e instrução popular, através de um programa de matriz iluminista e civilizadora. Referimos que os seus conteúdos temáticos eram muito semelhantes aos d' *O Panorama*, com traços da ideologia romântico-patriótica, embora se assumisse de forma ainda mais patriótica. Ambos, os periódicos tiveram, graças à sua grande divulgação, tiragens consideradas espetaculares no contexto do país.

A seguir expusemos o periódico *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro* surgido em 1877, mas o seu primeiro número publicou-se em 1 de janeiro de 1878. Dos três, é o mais longo, durou 37 anos, terminando somente em 1915. Tal como os antecessores também avocou para si uma missão patriótica e pedagógica. Ainda assim, percebemos que comparando principalmente com o *Archivo Pittoresco*, nota-se que a sua missão pedagógica não se prendia somente com o *passado da nação*, mas também se definia numa vontade evidente de aproximar Portugal à Europa. Visão, (ainda que embrionária) também verificada n' *O Panorama*. *O Occidente* surge já numa época de mudança ideológica no país, ou seja, na segunda metade de Oitocentos, e as elites portuguesas desejavam mais do que nunca fazer parte do projeto europeu de modernização. A Europa ocidental no século XIX considerava-se o centro do mundo. Era o lugar onde fervilhavam as grandes ideias, as alterações políticas e as inovações. Portanto, a par do carácter *instrutivo e patriótico*, tal como os anteriores, *O Occidente* afirma-se também com a missão de *noticiar* ao público leitor português sobre todas as novidades e os progressos do mundo moderno.

Finalmente apresentámos os projetos gráficos dos três casos de estudo. Começámos primeiro por realizar uma breve contextualização sobre a composição gráfica de jornais e a gravura em madeira no século XIX. Explicámos as suas técnicas e vantagens em relação aos métodos de gravura metálica, bem como os métodos de transposição dos desenhos. Depois realizámos um enquadramento histórico sobre a introdução da gravura em madeira nos periódicos ilustrados do século XIX, enfatizando os países pioneiros, a Inglaterra e a França. Deve-se especialmente a um ilustrador inglês, Thomas Bewick, a recuperação da xilogravura e introdução de um

novo método de cortar a madeira (de topo) que se mostrou mais vantajoso para os métodos de impressão utilizados no século XIX. Entre as suas vantagens, sublinhamos a viabilização de grandes tiragens e o facto de as gravuras entrarem no *prelo* em conjunto com os *tipos moveis*. Foram os discípulos de Bewick, em Inglaterra e em França, os introdutores de gravuras em madeira nos jornais ilustrados *The Penny Magazine* e *Magasin Pittoresque*.

Por fim mostrámos graficamente (formato, número de páginas e composição gráfica) dos três periódicos ilustrados em análise. Verificámos que *O Panorama* e o *Archivo* apresentam semelhanças gráficas inequívocas: no formato, número de páginas (8) e na composição gráfica. Em relação ao número de gravuras, verificámos que o *Archivo* incluía muito mais gravuras do que *O Panorama* (3 a 6 por número contra 3 no máximo). Do ponto de vista do manuseamento, observamos que ambos têm uma medida formal próxima de revistas do tipo da *Visão* de hoje em dia. Quando os folheamos são objetos gráficos híbridos, pois apesar de terem certas características de revista, fazem lembrar livros. Já *O Occidente* é um objeto gráfico com particularidades diferentes: um formato maior e um número de páginas que no caso de suplementos podia aumentar de 8, para 10, ou 16. Também verificámos uma revista mais ilustrada, seja do ponto de vista do número de gravuras (cada revista poderia conter 7, 8, 9 gravuras) como do seu formato maior. Consideramos que o seu impacto visual em relação às ilustrações e elementos gráficos decorativos é superior ao dos periódicos anteriores. Do ponto de vista do manuseamento do objeto gráfico, quando a folheamos, observamos que enquanto os anteriores periódicos são mais pequenos e parecem-se graficamente com livros ilustrados, *O Occidente* assume-se como uma revista ilustrada.

Constatámos que os três projetos gráficos utilizam um formato de grelhas gráficas do tipo verticalizado, muito adotado genericamente pelos jornais do século XIX, considerada a época em que a tecnologia constringia de forma severa a composição gráfica. Principalmente *O Panorama* que se inicia no final da década de 30 foi altamente condicionado pelas problemáticas relacionadas com as técnicas da impressão e da gravura de madeira. Também verificámos que os três periódicos ilustrados evidenciam uma uniformidade e constância na composição gráfica, o que proporcionou seguramente hábitos e fidelizações para com o público leitor. Ao folhearmos todos os fascículos dos três periódicos encontramos uma grande coerência gráfica entre todos os números. Finalmente realizámos uma breve análise gráfica no sentido de perceber se se poderiam observar alguns princípios de *Gestalt*. As análises efetuadas permitiram-nos encontrar na composição gráfica, os princípios: *semelhança*, *continuidade*, *forma fechada*, *simetria*, *figura-fundo* e *isomorfismo*. Só para dar dois exemplos: em relação aos cabeçalhos, os três periódicos fazem um bom uso do *princípio da semelhança*. N' *O Occidente* observou-se também um bom uso do *princípio do isomorfismo* pela utilização de numa *fonte de fantasia* trabalhada de modo a constituir o logótipo da publicação. O estilo tipográfico utilizado, bem como os adornos floreados na primeira letra (O), remete para o gosto *moderno* na época (*art nouveau*), portanto conota precisamente para a ideia que a revista queria transmitir de modernidade e de vanguarda.

Referências Bibliográficas

- A Gravura em Madeira — O Mosteiro d'Alcobaça. (1840). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, 154, 113-114.
- Afonso, G. (2007, setembro). *O Archivo Pittoresco e a história da gravura de madeira*. Ciclo de Conferências no âmbito do Colóquio Arquivo Pittoresco, 150 anos depois (1857-2007). Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/EstudosInternos/ArquivoP/EstInternos_Arquivo.htm
- Alberto, C. (1887). Vicente Jorge de Castro III. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 300, 93-94.
- Anjos, J. (1900). *Manual do Typographo*. Lisboa: Secção Editorial da Companhia Nacional.
- Araújo, N. & Mendes, A. P. (1914). *Aspectos da Tipografia em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Arnheim, R. (1988). *Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora. Nova Versão*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.
- Azevedo, G. (1878). Chronica Occidental. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 1, 7-8.
- Bacot, J.-B. (2005). *La presse illustrée au XIXe siècle. Une histoire oubliée*. Limoges, França: Presse Universitaires de Limoges. ISBN 2-84287-363-7.
- Barnard, M. (2005). *Graphic Design as Communication*. New York: Routledge.
- Bibliotecas Municipais de Lisboa (BLX). [Em Linha]. Disponível em: <http://catalogolx.cm-lisboa.pt/>
- Canaveira, R. (1996). *História das Artes Gráficas. Volume II A Revolução Industrial e a Indústria Gráfica*. Porto: Associação Portuguesa das Indústrias Gráficas e Transformadoras do Papel. ISBN 987-65-09843-34.
- Carlson, A. (2016). Environmental Aesthetics. In Edward N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/environmental-aesthetics/>
- Catroga, F. (1993a). Os caminhos polémicos da “geração nova”. In L. R. Torgal, J. L. Roque (Eds.), *História de Portugal. Direcção de José Mattoso. Quinto Volume, O Liberalismo (1807-1890)* (pp. 569-582). Lisboa: Circulo de Leitores. ISBN 972-42-0752-8.
- Cisari, G. (1926). *La Xilografia: Trattato Teorico Pratico*. Milão, Itália: Ulrico Hoepli.
- Correia, R. (2008). Ficha histórica sobre o *O Panorama: Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*. Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Panorama.pdf>
- Correia, R. (2012). Ficha histórica sobre o *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*. Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Ocidente.pdf>
- Denis, R. C. (2002). *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Editora Edgard Blucher.

- Dias, E. (2007, setembro). *O Archivo Pittoresco (1757-1868): Subsídios para a sua História*. Ciclo de Conferências no âmbito do Colóquio Arquivo Pitoresco, 150 anos depois (1857-2007). Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/EstudosInternos/ArquivoP/EstInternos_Arquivo.htm
- Dodd, G. (1833a). The Commercial History of a Penny Magazine.—No. I. - Introduction. *Monthly Supplement of The Penny Magazine of The Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 96, 377-384.
- Dodd, G. (1833b). The Commercial History of a Penny Magazine.—No. II. - Wood-Cutting and Type-Founding. *Monthly Supplement of The Penny Magazine of The Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 101, 417-424.
- Dodd, G. (1833c). The Commercial History of a Penny Magazine.—No. III. - Compositors' Work and Stereotyping. *Monthly Supplement of The Penny Magazine of The Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 107, 466-472.
- Dodd, G. (1833d). The Commercial History of a Penny Magazine.—No. IV(Conclusion). - Printing Presses and Machinery — Bookbinding. *Monthly Supplement of The Penny Magazine of The Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 112, 506-511.
- Dodd, G. (1843). *Days at the Factories; or, the Manufacturing Industry of Great Britain Described, and Illustrated by Numerous Engravings of Machines and Processes. Series I.- London*. Londres: Charles Knight & Co.
- Ducrot, C. (2012). *L'Imaginaire européen de l'Égypte: les illustrations du Magasin Pittoresque et du Tour du Monde, 1833-1914* (Dissertação de Mestrado em Sciences Humaines et Sociales). Université Lumière, Lyon.
- Emblema da Sociedade Madrépora. (1861). *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 27, 209-215.
- Empreza do Occidente [Editora]. (1880). *O Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro, suplemento ao 59*, 89.
- Empreza do Occidente [Editora]. (1887). *O Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 290, 9-10.
- Esteves, R. (s.d.). Ficha histórica sobre o *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*. Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/ArquivoPitoresco.pdf>
- Fac-simile d'uma Gravura de Bewick. (1844). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 111, 46-47.
- Fioravanti, G. (1988). *Grafica & Stampa. Notizie Storiche e informazioni Tecniche per chi Stampa e per chi fa Stampare*. Bolonha, Itália: Zanichelli Editore Spa.
- Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis [Editora]. (1839a). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 108, 161-162.
- Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis [Editora]. (1839b). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 126, 305.

- Impressão tabularia. (1837). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 4, 31-32.
- Introdução. (1857). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 1-2.
- Jobling, P. & Crowley, D. (1996). *Graphic Design reproduction & representation since 1800*. Manchester, U.K.: Manchester University Press.
- Meggs, P. B. (1992). *A History of Graphic Design*. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold.
- Melusina Junto da Fonte. (1841). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 201, 73.
- Mesquita, J. C. V. C. (1997). *A Ilustração nas Publicações Periódicas Portuguesas (1820 - 1850)* (Dissertação de Mestrado em História da Arte). Faculdade de Letras, Universidade do Porto.
- Mosteiro de Santa Maria da Victoria, vulgarmente da Batalha. (1865). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 1-2.
- Netto, D. (1886). Ignacio de Vilhena Barbosa — Vice-presidente da Academia Real das Sciencias de Lisboa. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 278, 201.
- O Occidente — Commemoração do XXV Anno. (1902). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 829/830, 1-16.
- Os RR. (1844). Introdução. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 106, 1-2.
- Palacio Monserrate — Vista Interior da Galeria (Segundo uma fotografia). (1887). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 290, 9-10.
- Panoramas. (1838). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 36, 1.
- Prologo. (1860). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 1-2.
- Prologo. (1863). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 2.
- Prospecto Specimen. (1877). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro, Prospecto Specimen*, 1, 1-4.
- R. (1904). Guilherme d'Azevedo. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 913, 97-98.
- Ribeiro, A. M. (1995). O Periodismo Científico e Literário Romântico: O Panorama, 1837-1844. Separata da revista *Munda*, 29. Coimbra: s/e.
- Ribeiro, A. M. (2014). *O Museu de Imagens na Imprensa do Romantismo. Património Arquitectónico e Artístico nas Ilustrações e Textos do Archivo Pittoresco (1857-1868)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. ISBN: 978-989-26-0151-9.
- Santos, A. C. R. (2009). *Occidente, Imagens e Representações da Europa* (Dissertação de Mestrado em História). Universidade de Coimbra.
- Silva, J. L. R. O. (2014). *O Panorama (1837-1844): Jornalismo e Ilustração em Portugal na Primeira Metade de Oitocentos*. Covilhã, Portugal: Livros LabCom. ISBN: 978-989-654-151-4 (pdf).
- Silva, N. & Pedroso. (1861c). O actor Rosa. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 19, 145.

- Smith, K., Moriarty, S., Barbatsis, G. & Kenney, K. (2005). *Handbook of visual communication theory, methods, and media*. New Jersey, USA: LEA'S Communication Series.
- Soares, E. (1951). *Evolução da Gravura de Madeira em Portugal: Séculos XV a XIX*. Lisboa: Câmara Municipal.
- Sobral, J. M. (2012). *Portugal, Portugueses: Uma Identidade Nacional*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos. ISBN: 789-989-8424-66-2.
- Tengarrinha, J. (1989). *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- The Commercial History of a Penny Magazine.— No. III. - Compositors' Work and Stereotyping. (1833). *Monthly Supplement of The Penny Magazine of The Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 107, 465.
- Torgal, L. R. & Vargues, I. N. (1993). Produção e reprodução cultural. In L. R. Torgal, J. L. Roque (Eds.), *História de Portugal. Direcção de José Mattoso. Quinto Volume, O Liberalismo (1807-1890)* (pp. 685-696). Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN: 972-42-0752-8.
- Tullio, A. S. (1864b). Prologo. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 1, 1-2.
- Typ. de Castro & Irmão [Editora]. (1865). *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 1, 1-2.
- Typ. de Castro & Irmão [Editora]. (1866). *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 1, 1.
- Yin, R. K. (2005). *Estudo de Caso. Planejamento e Métodos*. Porto Alegre, Brasil: Bookman.

7.º Capítulo

A Força dos Modelos Ingleses

7.0. Nota introdutória

Os estudos sobre a Imprensa ilustrada levados a cabo por vários autores, entre os quais: Jean-Pierre Bacot (2002, 2001, 2005, 2007), Jobling e Crowley (1996), sobre a Imprensa estrangeira; João Lourival e Silva (2014) e Eurico Dias (2007, 2011) sobre *O Panorama*; António Manuel Ribeiro (2014) sobre o *Archivo Pittoresco*; Alda Santos (2009) sobre *O Occidente*; Camille Ducrot (2012) sobre o *Magasin Pittoresque*; e Thierry Gervais (2007) sobre *L'Illustration*, entre outros, foram essenciais para que pudéssemos compreender melhor os nossos casos de estudo por comparação a outros periódicos ilustrados da mesma época no estrangeiro.

As leituras efetuadas permitiram-nos confirmar que a Imprensa ilustrada europeia nasceu no início do século XIX e evoluiu passando por diferentes fases ao longo do século. Nomeadamente Bacot (2005) agrupa a Imprensa ilustrada de Oitocentos em quatro gerações, às quais correspondem quatro modelos editoriais e gráficos específicos. Mais concretamente de Londres saíram três modelos correspondentes às primeiras três gerações sucessivas. Estes impuseram-se e influenciaram os jornais ilustrados de toda a Europa e não só. O quarto modelo, segundo o mesmo autor, é de origem francesa e surge somente no final do século.

A 1.ª geração teve como modelo *The Penny Magazine*, surgido em 1832, a 2.ª teve como modelo *The Illustrated London News* surgido em 1842 e a 3.ª geração teve como modelo o *Penny Illustrated Paper* que surgiu em 1861: «Ces trois nouveautés eurent rapidement, (...), une diffusion internationale, un rayonnement européen pour la première génération, mondial pour la deuxième et sans doute à nouveau européen pour la troisième, (...)»²¹⁵ (Bacot, 2002, p. 219). A 4.ª geração de Imprensa ilustrada é aquela que surge com os suplementos ilustrados dos jornais quotidianos em França, o suplemento do *Petit Parisien* em 1889 e o do *Petit Journal* em 1890.

Neste capítulo pretendemos:

- Mostrar qual ou quais foram os projetos gráficos que influenciaram os nossos três periódicos ilustrados;
- Evidenciar as principais características desses projetos gráficos.

Por último pretende-se demonstrar a seguinte proposição:

Os projetos gráficos d' O Panorama, Archivo Pittoresco e O Occidente, apresentam semelhanças evidentes com os projetos gráficos de outras publicações ilustradas estrangeiras da mesma época.

7.1. Modelos para *O Panorama* — *The Penny Magazine* (1832-1845) e os periódicos enciclopédicos do século XVIII

Dos textos consultados averiguámos que a composição gráfica d' *O Panorama* bem como o número de páginas o formato e o seu *modelo gráfico* são algumas vezes mencionados. Desde logo numa notícia na secção de variedades do *Diário do Governo* de

²¹⁵TLA: «Estas três novidades tiveram rapidamente (...), uma difusão internacional, uma influência europeia para a primeira geração, mundial para a segunda e provavelmente de novo europeia para a terceira geração (...)» (Bacot, 2002, p. 219).

21 de fevereiro de 1837, *O Panorama* apresentava o seu projeto formalmente da seguinte forma:

O periódico receberá o título de - Panorama Litterario - publicar-se-á todos os sábados - e terá oito páginas, no formato do Penny Magazine. Em cada número haverá pelos menos uma estampa. Algumas diligências se fazem para que essas estampas sejam abertas em pau (wood-cuts) e já um Português apresentou o primeiro envio, que — se não é tão perfeito como os de Jackson, Gillé e outros gravadores ingleses e franceses — nem por isso deixa de ter muito merecimento. (Ribeiro, 2014, p. 30)

Através desta breve notícia ficamos a saber, que o aspeto formal d' *O Panorama* é idêntico ao do periódico inglês *The Penny Magazine*. Facto que era inteiramente assumido pelos diretores d' *O Panorama* no texto de abertura do fascículo n.º 36 de 1838, no qual podemos ler a expressão «imitação», como podemos constatar no excerto que apresentamos:

Quando este jornal começou a apparecer nada mais era, quanto á fórma, do que uma **imitação** do Penny Magazine, do qual também o são todos os jornaes populares publicados na Europa. Persuadidos estavamos então que nenhum melhor modelo tinhamos para seguir (...). (Aos Assignantes, 1838, n.º 36, p. 1 [negrito nosso])

Mas também podemos constatar que o texto refere que **todas as publicações do mesmo género naquela época imitavam o periódico inglês.**

Os dois excertos apresentados acima confirmam-nos que *O Panorama* é copiado do periódico ilustrado inglês, *The Penny Magazine*. Segundo Bacot (2002, 2005) é o primeiro dos três modelos ingleses, lançado em 1832. Este dado revela-se muito importante para a nossa investigação e coloca-nos a seguinte questão: **em que consiste este modelo, e porquê que ele teve uma tão grande influência na época?**

The Penny Magazine era um pequeno jornal ou revista (magazine) popular semanal inglês, publicado pela *Society for the Diffusion of Useful Knowledge*,²¹⁶ cujo editor mais importante era Charles Knight (1791-1873). **Saía aos sábados**, *O Panorama* também; era constituído **por 8 páginas**, tal como *O Panorama*; e tinha uma **composição gráfica muito semelhante** àquela que viria a ter 5 anos mais tarde *O Panorama*.

The Penny Magazine foi lançado em 1 de março de 1832 e perdurou até 31 de outubro de 1845, portanto durou treze anos. Era vendido por 1 *penny*, daí a justificação do seu título. Recordamos que o número avulso d' *O Panorama* era vendido por 25 réis, um preço considerado por Silva (2014) muito baixo para uma publicação ilustrada na época, em Portugal.

Um estudo exploratório do primeiro Volume do *The Penny Magazine* proporcionou algumas considerações sobre a novidade que estava a ser lançada pela primeira vez em Inglaterra e o facto de se ter tornado um **modelo para *O Panorama***, assim como

²¹⁶ Diz-nos Bacot (2005, p. 25) sobre a *Society for the Diffusion of Useful Knowledge* que foi fundada em 1826 por várias personalidades londrinas, entre elas, o advogado de ascendência escocesa, Lord Henry Brougham (1778-1868) e o filósofo Jeremy Bentham. A sociedade era essencialmente composta por nobres e burgueses parlamentares com ideias avançadas para a época. Instalaram pela primeira vez em 1829 na capital inglesa, uma *Biblioteca do Conhecimento Útil* que vendeu muitos livros populares publicados pela sociedade até 1844. A Sociedade tinha o principal objetivo de educar as classes trabalhadoras, e transmitir-lhes conhecimentos úteis através de livros jornais e palestras.

para todas as publicações do mesmo género naquela época na Europa. O prefácio ao 1.º volume escrito em dezembro de 1832, que abaixo citamos, revela-nos uma série de dados importantes. Em primeiro lugar, ficamos a saber que grande parte do segredo da sua expansão residia no sucesso das vendas:

It was considered by Edmund Burke, about forty years ago, that there were eighty thousand readers in this country. In the present year it has been shown, by the sale of the “Penny Magazine”, that there are two hundred thousand purchasers of one periodical work. It may be fairly calculated that the number of readers of that single work amounts to a million.

If this incontestable evidence of the spread of the ability to read be most satisfactory, it is still more satisfactory to consider the species of reading which has had such an extensive and increasing popularity.²¹⁷ (Preface, 1832, p. III)

Por este trecho nós podemos imaginar o impacto que esta pequena publicação de somente 8 páginas alcançou na época em Inglaterra. O que pode justificar em parte, o facto de se ter tornado um **modelo para todos os jornais do mesmo género** que foram aparecendo, tanto na Inglaterra como nos outros países da Europa. Desde logo do outro lado do Canal da Mancha, em França e de seguida na Alemanha.

A razão pela qual surgiu em primeiro lugar na Inglaterra é-nos explicada por Bacot (2002, p. 220). O autor refere-nos que foi devido a uma certa conjuntura que se verificava neste país na época: em primeiro lugar as **evoluções tecnológicas** proporcionadas pela Revolução Industrial, em segundo, o momento político e socialmente forte de desenvolvimento das **liberdades públicas** e o **estabelecimento de um pluralismo político e filosófico pacificado**. Condições privilegiadas que este país gozava em contraponto com o resto da Europa, onde a imprensa estava limitada por uma forte censura. Por outro lado, no início do século XIX o alargamento do transporte ferroviário desenvolveu-se em grande escala em Inglaterra proporcionando uma expansão generalizada de jornais. Esta pequena publicação obteve por estas razões, uma ampla divulgação atraindo um largo espetro de leitores que ia desde a classe trabalhadora das fábricas e oficinas várias, até às classes medias inglesas. Os diretores do *The Penny Magazine* aproveitando este momento privilegiado, souberam perceber o potencial que tinha o mercado das massas defendendo uma ideologia deliberadamente populista e democrática:

(...) the Penny Magazine, an eight-page weekly with sort of articles illustrated with wood engravings had accrued a following of some 214.000 readers per issue in its heyday, and was the first illustrated magazine to realise the potential of the mass market by espousing deliberately populist and democratic ideology.²¹⁸ (Jobling & Crowley, 1996, p. 18)

²¹⁷TLA: «Foi considerado por Edmund Burke, há cerca de quarenta anos, que havia oitenta mil leitores neste país. Presentemente ficou demonstrado, pela venda do “Penny Magazine”, que há duzentos mil compradores somente para um fascículo. Pode-se razoavelmente calcular que o número de leitores de um único fascículo ascenda a um milhão. Se esta evidência é incontestável da propagação de uma leitura mais satisfatória, é ainda mais satisfatório considerar as diversas leituras que têm tido uma popularidade crescente» (Preface, 1832, p. III).

²¹⁸TLA: «(...) o Penny Magazine, um semanário de oito páginas com uma variedade de artigos ilustrados em gravuras de madeira tinha garantido cerca de 214.000 leitores por edição no seu auge, e foi a primeira revista ilustrada a perceber o potencial do mercado de massas, defendendo deliberadamente uma ideologia populista e democrática» (Jobling & Crowley, 1996, p. 18).

Podemos observar, com as devidas proporções, o mesmo fenómeno para *O Panorama* em Portugal. Refere-nos Silva (2014) que tal como *The Penny Magazine*, *O Panorama* também foi pensado desde o início para interessar a um vasto conjunto de pessoas e não apenas às elites letradas. O facto de praticar um preço baixo e competitivo, permitiu-lhe tiragens²¹⁹ «que terão ascendido a cinco mil exemplares. Em certos anos, trouxe até rentabilidade ao investimento dos accionistas» (Silva, 2014, p. 99). Numero que segundo o autor, para Portugal e para a época é muito significativo.

Do ponto de vista editorial, *The Penny Magazine* é composto por uma grande variedade de artigos que visavam idealmente a instrução das massas. Os diversos temas tratam assuntos de história natural, grandes obras de arte, escultura e pintura, descrições de antiguidades com interesse histórico, monumentos, narrativas de viajantes, biografias de homens influentes, paisagens características, animais e plantas, princípios elementares de língua materna, estatística e economia política, enfim, uma grande variedade de matérias seja sobre assuntos ingleses que estrangeiros, tratados de forma simples para conquistar o máximo de público possível nos vários estratos da sociedade.

Como anteriormente vimos, o leque de temas d' *O Panorama* é muito idêntico. Mas o grande sucesso de ambos, não reside somente na variedade de artigos nem na linguagem acessível, nem tão pouco no preço, apesar de este ser deveras muito aliciante. Como se pode constatar no texto que citamos abaixo, extraído do já mencionado prefácio do periódico inglês, **o sucesso prendia-se em grande parte com uma comunicação visual revolucionária para a época associada a um baixo preço de venda:**

It must not, however, be forgotten that some of the unexampled success of this little work is to be ascribed to the liberal employment of illustrations, by means of Woodcuts.

At the commencement of the publication, before the large sale which it has reached could at all have been contemplated, the cuts were few in number, and partly selected from another work of the Society the “Library of Entertaining Knowledge.” But as the public encouragement enabled the conductors to make greater exertions to give permanency to the success which the “Penny Magazine” had attained it became necessary to engage artists of eminence, both as draughtsmen and wood-engravers, to gratify a proper curiosity, and cultivate an increasing taste, by giving representations of the finest Works of Art, of Monuments of Antiquity, and of subjects of Natural History, in a style that had been previously considered to belong only to expensive books.²²⁰ (Preface, 1832, p. III)

²¹⁹ Bacot (2002, p. 221) refere-nos que *The Penny Magazine* atingia tiragens de cerca de 200.000 exemplares. O *Magasin Pittoresque* em França tirava cerca de 120 000 e *Das Pfennig-Magazine* na Alemanha tirava cerca de 60.000 exemplares. Temos que levar em linha de conta as proporções no que diz respeito à quantidade de população destes países naquela altura em confronto com Portugal. O que interessa focar aqui é que nenhum quotidiano ou livro em Portugal tinha na altura similar difusão ao *O Panorama*, que como vimos tinha uma tiragem de 5.000 exemplares, mas com certeza teria um alcance muito maior pois seria lido ou pelo menos folheado por muito mais pessoas.

²²⁰TLA: «Não se deve no entanto, esquecer que grande parte do sucesso sem precedentes deste pequeno periódico deve-se ao emprego deliberado de ilustrações, por meio de gravuras em madeira. No início da publicação, antes do grande sucesso de vendas que atingiu, as gravuras eram em número reduzido, e em parte seleccionadas a partir de uma outra edição da Sociedade, da “Library of Entertaining Knowledge”. Mas o incentivo do público levou a que os diretores fizessem maiores esforços para dar continuidade ao sucesso que o “Penny Magazine” tinha alcançado tornando-se necessário envolver eminentes artistas, tanto ilustradores como gravadores, para satisfazer a curiosidade, e cultivar um gosto crescente, dando representações das melhores obras de arte, de monumentos da Antiguidade, e de temas de História Natural, num estilo que na altura era considerado como pertencente apenas aos livros caros» (Preface, 1832, p. III).

Esta vocação cultural de vulgarização do *conhecimento útil* era apoiada também por suplementos mensais de mais 8 páginas. Um dos primeiros saiu em 31 de outubro de 1832, ilustrado com duas gravuras e um artigo do inventor do romance histórico, Walter Scott (1771-1832), cuja obra influenciou uma vaga excecional de edições ilustradas em Inglaterra e não só. No 5.º Capítulo fez-se referência à influência deste género de narrativa também em Portugal, cujo protagonista foi Alexandre Herculano, precisamente através das páginas d' *O Panorama*.

O exemplo do *The Penny Magazine* foi rapidamente imitado por Édouard Charton²²¹ (1807-1890) em França, Paris, que em janeiro de 1833 fundou o *Magasin Pittoresque* (1833-1938), e na Alemanha, em Leipzig, por Johann Jacob Weber (1803-1880) que em maio de 1833 fundou *Das Pfennig-Magazin* (1833-1855). Em Portugal, como vimos foram ainda necessários mais quatro anos para aparecer *O Panorama*, em maio de 1837. O projeto era o mesmo: a difusão do *conhecimento útil* num **mesmo formato**, com um **mesmo número de páginas**, uma **temática semelhante**, uma **composição gráfica idêntica** e acima de tudo **um grande impacto visual através de imagens em gravura de madeira a baixo preço de venda**. *The Penny Magazine* afirmou-se desta forma como o **primeiro modelo editorial e gráfico de periódicos ilustrados que viria a influenciar toda a Europa**:

En moins de cinq ans, toute l'Europe occidentale, septentrion compris et l'Europe centrale, furent touchées par ce phénomène des connaissances utiles illustrées par voie de presse, à partir d'éditeurs installés sauf exception dans les capitales et qui pouvaient irriguer un bassin linguistique suffisant.²²² (Bacot, 2002, p. 225)

Na Fig. 44, na página seguinte, podemos ver as capas de quatro fascículos dos periódicos ilustrados: (A) *The Penny Magazine*; (B) *O Panorama*; (C) *Magasin Pittoresque*; e (D) *Das Pfennig-Magazin*. Como podemos constatar as composições gráficas são todas muito semelhantes.

²²¹ Édouard Charton para além de criar o *Magasin Pittoresque* em 1833, foi co-fundador dos periódicos *L'Illustration* em 1843 e do *Le Tour du monde* em 1860.

²²²TLA: «Em menos de cinco anos, toda a Europa Ocidental, incluindo o Norte e Centro da Europa foram influenciados por este fenómeno dos *conhecimentos úteis* ilustrados através da imprensa, a partir de editores importantes nas capitais que a partir daí poderiam difundir uma grande área linguística» (Bacot, 2002, p. 225).



Fig. 44 Composição visual comparativa realizada pela autora com as capas de fascículos dos periódicos ilustrados *The Penny Magazine*, *O Panorama*, *Magasin Pittoresque* e *Das Pfennig-Magazin*. Fonte: A. (Charles Knight & Co. [Editora], 1837a, n.º 314, p. 65); B. (Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis [Editora], 1837b, n.º 7, p. 49). C. (Charton [Diretor], 1837, n.º 1, p. 1); D. (Brockhaus, [Editora], 1843, n.º 3, p. 17).

Não se tratava, portanto, somente de simples inspirações, mas de uma verdadeira **copia do modelo**.²²³ A introdução de imagens em gravura de madeira era muito aliciante e despertava o interesse generalizado do público, principalmente aquele menos culto e pouco habituado a leituras.

Bacot (2005, 2007) refere-nos acerca das gravuras, que alguns livros continham magníficas imagens, mas eram vendidos muito caros e entre outras razões, mantinham-se para um público restrito. O autor salienta também que esta categoria de periódicos ilustrados do *conhecimento útil* em gravuras de madeira oferecia uma relação diferente para com o grande público. Era uma relação que superava a aprendizagem das línguas, da história e da geografia, entre outras, que naquela altura estruturava o ensino primário e que se encontrava já em vias de se massificar. Estes periódicos constituíram-se, portanto, em «objetos híbridos» (Bacot, 2005, 2007), tanto pela sua materialidade como pelo seu conteúdo. Os seus regulares fascículos encadernados, muitas vezes numa oferta do editor, pertenciam tanto ao mercado da Imprensa como do livro. O autor sublinha que o sucesso destes periódicos ilustrados teve inclusive consequências importantes. Por um lado, relançou a economia da Imprensa, por outro também a do livro que se encontrava na época em crise.

Há que salientar a este ponto, que houve uma fonte de inspiração primordial para o aparecimento da Imprensa periódica ilustrada do início do século XIX, e esta vem do enciclopedismo do século XVIII, que se tinha propagado por toda a Europa. Silva (2014) refere-nos que o movimento enciclopedista começou com:

(...) o *Dictionnaire Historique et Critique*, de Pierre Bayle (1696-1697), e continuou com a *Cyclopaedia*, de Ephraim Chambers (1728), mas atingiu o seu ponto culminante, como é sabido, com a *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, organizada por Diderot e D'Alembert e que contou com a colaboração de muitos dos intelectuais da altura. Foi publicada entre 1751 e 1765. (Silva, 2014, p. 89)

Daniele Baroni e Maurizio Vitta (2013, p. 7) salientam particularmente o fenómeno da *Encyclopédie* como o evento mais emblemático que assinala uma grande mudança para a comunicação gráfica. Conforme os autores a iniciativa era organizar o conhecimento segundo critérios de absoluto rigor e objetividade acompanhados pontualmente de imagens descritivas num projeto editorial que colocava a cultura ao serviço de uma ampla difusão. Como os autores enfatizam o projeto cultural encontrou com a *Encyclopédie* a sua plena expressão na comunicação gráfica, através de uma conjugação entre textos e imagens:

Dal punto di vista della storia della grafica, tuttavia, l' *Encyclopédie* segnò, un momento di svolta, perché collocò il progetto grafico dell'opera all'interno di un complesso progetto culturale, nel quale la diffusione delle idee e delle conoscenze doveva trovare il suo veicolo privilegiato nella stampa e, più in generale, in una

²²³ Bacot (2002, p. 223) refere, para além dos três semanários ilustrados mencionados, outros que apareceram em países da Europa na mesma década e copiados do mesmo modelo inglês *The Penny Magazine*: em Praga em 1834, *Das wohlfeile Panorama des Universums*; na Polónia, Lezno em 1834, *Przyjacieł Ludu*; em Génova em 1834, *Il Magazzino pittorico universale*; em Estocolmo em 1834, *Lördags Magazine*; em Copenhaga em 1834, *Dansk Penning Magazine*; em Amesterdão em 1834, *Nederlandsch Magazijn* e em Madrid em 1836 *Semanario Pintoresco* que não era semanal mas era mensal. O autor refere ainda que mais tarde na própria Inglaterra foram aparecendo ao longo do século semanários concorrentes aos primeiros copiados do mesmo modelo *The Penny Magazine*.

comunicazione di massa che aveva nel medium visivo un insostituibile supporto.²²⁴
(Baroni & Vitta, 2013, p. 8)

Bacot (2005) explica-nos porquê que a *Encyclopédie* terminou e aponta mais um outro fenómeno também ele determinante para o surgimento dos periódicos ilustrados do século XIX. A difusão comercial da *Encyclopédie* impulsionada por Diderot e d'Alembert, era composta por uma impressionante quantidade de conhecimentos classificados ilustrados em gravuras. A segunda versão foi dirigida pelo livreiro Charles-Joseph Panckouke (1736-1798) que se instalara na capital francesa em 1762. Panckouke produzia já para a *Encyclopédie* muitas gravuras, e além disso publicava também o jornal *Le Mercure de France*, que era um dos principais periódicos franceses, mas não incluía gravuras. A primeira versão da *Encyclopédie* atingiu entre 5 a 25 mil exemplares. A segunda versão perspetivava-se maior, tanto no que diz respeito a textos como gravuras, razão pela qual nunca conseguiu completar mais do que 154 volumes, terminando em 1832 com dificuldades de comercialização. Recordamos que esta foi precisamente a data em que apareceu *The Penny Magazine*. A questão principal que levou ao desaparecimento da grande enciclopédia francesa foi o facto de ser essencialmente destinada à grande burguesia e às bibliotecas que compravam o inteiro *corpus*. Bacot (2005) justifica que as grandes tiragens eram em grande parte precisamente pelas vendas efetuadas no estrangeiro.

O segundo fenómeno importante que Bacot (2005) nos refere, é que na mesma época, na Escócia, pela mão dos irmãos Chambers, William (1800-1833) et Robert (1802-1871), foi lançado em 4 de fevereiro de 1832 o primeiro número do *Chambers Edinburgh Journal*. Um periódico vendido pelo preço mais baixo possível, com uma quantidade considerável de conhecimentos históricos, geográficos e literários. Bacot (2005) sublinha que embora este jornal não contivesse gravuras, é o primeiro a entrar numa lógica de formação permanente do público leitor. Na mesma época existiam outros periódicos não ilustrados em Inglaterra, em França e na Alemanha, mas situavam-se essencialmente numa lógica elitista, era o caso do já referido *Mercure de France*. Portanto, segundo o autor, através da ideia que está subjacente ao *Chambers Edinburgh Journal*: «On était donc passé, avec les “connaissances utiles”, illustrées ou non, de la grande bourgeoisie et de l' aristocratie a la petite bourgeoisie, ce qui élargissait d'autant plus le public que cette classe intermédiaire était alors en constante extension»²²⁵ (Bacot, 2005, p. 20).

Este fenómeno, como nos explica Silva (2014) também se verificou em Portugal:

O primeiro modelo d' *O Panorama* foi, certamente, o periodismo cultural enciclopédico que, correspondendo aos ideais da ilustração e do enciclopedismo, se propagou na Europa e, também, em Portugal no século XVIII. Periódicos como o *Jornal Enciclopédico Dedicado à Rainha Nossa Senhora e Destinado para Instrução Geral...*, o *Jornal Enciclopédico* e o *Jornal Enciclopédico de Lisboa*, todos de matriz – conforme o próprio título – enciclopedista, procuraram, ainda no Portugal de Setecentos, promover o

²²⁴TLA: «Do ponto de vista da história do design gráfico, todavia, a *Encyclopédie*, assinala um momento de mudança porque colocou o projeto gráfico da obra no interior de um complexo projeto cultural, no qual a difusão das ideias e do conhecimento encontrariam o seu veículo privilegiado na impressão e, num sentido mais amplo, numa comunicação de massas que tinha no meio visual um suporte insubstituível» (Baroni & Vitta, 2013, p. 8).

²²⁵TLA: «Portanto, passámos, com os “conhecimentos úteis”, ilustrados ou não, da grande burguesia e da aristocracia para a pequena burguesia. Este facto fez expandir muito o público comprador, pois esta classe intermediária estava em constante ampliação naquela época» (Bacot, 2005, p. 20).

ideal da promoção do conhecimento, pelo menos entre as elites letradas. (Silva, 2014, p. 89)

O enciclopédismo periódico do século XVIII, era já uma maneira de **divulgar o conhecimento de forma sistematizada**. Estes jornais para além de enciclopédicos eram periódicos e apresentavam-se sob a **forma de fascículos**, para proporcionarem **uma leitura rápida e um fácil transporte**. Eram elaborados de forma a serem posteriormente encadernados em volumes:

O periódico é um dos elementos característicos da cultura das Luzes. A informação era vista cada vez mais como um bem público, que devia ser colocado ao serviço da população e deveria ser acessível a todos. Os periódicos evoluíram (...) de um modelo decalcado no livro, com informações destinadas principalmente aos sábios e eruditos, para um modelo mais imediato e ligado aos movimentos de transformação da realidade. É dado cada vez mais espaço às ciências, às técnicas, à informação política e às cartas dos leitores. Como afirma Jean Sgard, os periódicos tornaram-se “cada vez mais enciclopédicos, fornecendo aos seus leitores um quadro regular dos “progressos do espírito humano”: é toda a cultura que tende a periodizar-se e, por consequência, toda a produção impressa. (Silva, 2014, p. 90)

Na Fig. 45 podemos ver um exemplo do enciclopédismo periódico do século XVIII em Portugal. É o *Jornal Enciclopédico dedicado á Rainha N. Senhora, e destinado para instrução geral com a noticia dos novos descobrimentos em todas as sciencias e artes*. Publicou-se na *Officina de Antonio Rodrigues Galhardo* entre julho de 1779 a maio de 1793. A sua dimensão era de 17 cm de altura.

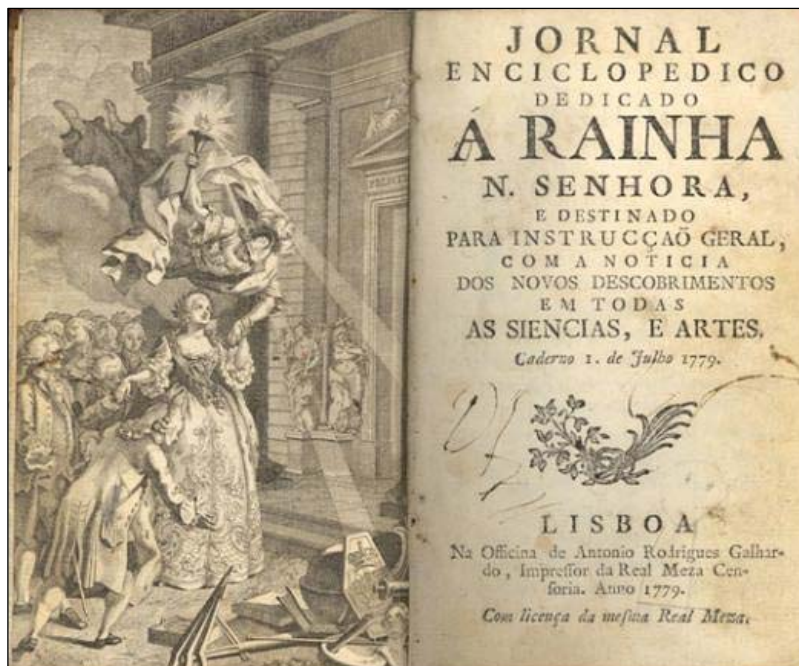


Fig. 45 *Jornal Enciclopédico dedicado á Rainha N. Senhora, e destinado para instrução geral com a noticia dos novos descobrimentos em todas as sciencias e artes*. Fonte: (Ordem de Cister, 1779).

Na Fig. 46 podemos ver outro exemplo que nos mostra melhor como era a composição gráfica das páginas interiores. São duas páginas de um *Prospecto d'um jornal enciclopédico*. Ou seja, é um modelo de catálogo de 1778 da Oficina Regia, para a feitura de um *Jornal Enciclopédico* que mede de altura 240 mm e é composto por 13 páginas. Como podemos observar a paginação de ambos os exemplos assemelha-se muito a livros.

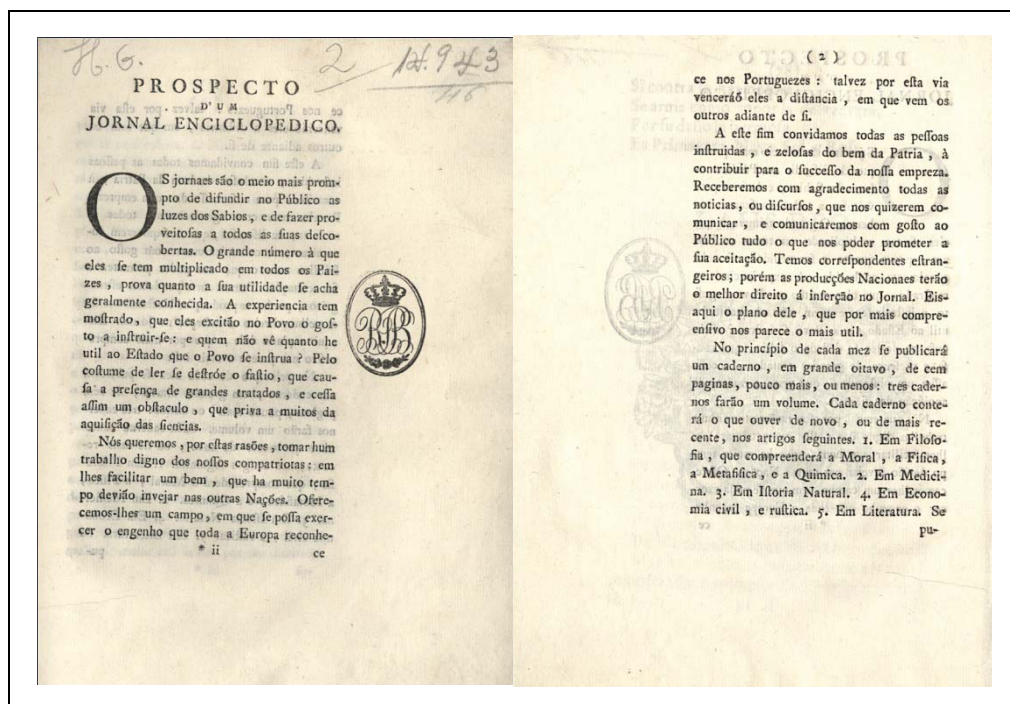


Fig. 46 Exemplo de composição gráfica de 2 páginas de um *Prospecto d'um jornal enciclopédico*. Fonte: (Prospecto de um jornal enciclopédico, 1778).

Observando as páginas do *The Penny Magazine*, do *Magasin Pittoresque*, do *Das Pfennig-Magazin* e do nosso *O Panorama*, conseguimos efetivamente encontrar características enciclopédicas, não só do ponto de vista da organização das matérias, mas também pela presença de alguns elementos da paginação, como por exemplo: colunas justificadas, citações no início dos textos e notas de rodapé no final, títulos em corpo maior e a *bold*, entre outros. Geralmente, inclusive, contêm uma bibliografia na última página. O facto de serem comercializados em fascículos e encadernados anualmente gera uma das características mais interessantes para os editores, pois trazia vantagens económicas. Muitos artigos tinham continuidade no número seguinte, provocando a sua compra sucessiva. Por outro lado, as encadernações de qualidade provocavam o colecionismo, fazendo com que os Volumes fossem guardados nas estantes em casa, ou nas bibliotecas públicas podendo ser consultados inúmeras vezes. *O Panorama*, como vimos, a partir do seu n.º 36 de 1840, também começou a surgir ao público em fascículos, para depois ser encadernado anualmente.

Apesar de constatararmos todas estas semelhanças com os jornais enciclopédicos Setecentistas, convém agora apontar as inúmeras diferenças que fizeram dos jornais ilustrados da primeira metade do século XIX um sucesso. A principal diferença que desencadeia as outras é de cariz ideológico: estes jornais ilustrados pretendiam atingir as massas com uma ideologia deliberadamente populista e democrática, o que obrigou

à prática de um preçário baixo. Do ponto de vista do projeto gráfico, esta ideologia tinha necessariamente consequências obrigando a um formato e composição gráfica diferente daquele das enciclopédias e dos periódicos Setecentistas. As principais diferenças gráficas a apontar são: **o formato era maior**, proporcionando mais espaço para uma paginação mais agradável ao leitor e com mais imagens e maiores; **o texto passou a ser distribuído por duas colunas justificadas**, com recurso a **elementos gráficos** tais como **ornatos e vinhetas**; e o mais importante de tudo é a aposta numa **aliança entre o texto e a imagem através de gravuras em madeira** que possibilitavam um preço bastante mais acessível. Por estas razões, os periódicos ilustrados de Oitocentos obtiveram um **maior impacto visual** proporcionando uma **relação com o leitor mais aliciante**, afastando-se do aspeto conservador que os livros e os periódicos do século XVIII tinham.

Procurámos saber as medidas exatas do formato do *The Penny Magazine*, e na *Boston Public Library* [em linha]²²⁶, existe a informação de que tem o formato *folio in quarto*²²⁷ com uma medida de página de 200 mm de largura x 290 mm de altura. Confrontámos também estas medidas com as do periódico francês *Magasin Pittoresque*, e Ducrot (2012), refere-nos no seu estudo sobre este periódico, que a medida exata do seu formato é exatamente a mesma do jornal inglês. Medidas que são efetivamente muito próximas daquelas d' *O Panorama*, que utiliza também um *folio in quarto* com uma medida de página de cerca de **180 mm de largura x 280 mm de altura**.

As Fig(s). 47 e 48, que apresentamos nas próximas páginas, mostram o conjunto das oito páginas do *The Penny Magazine*²²⁸ e d' *O Panorama*. Podemos verificar as semelhanças inequívocas entre o formato e a composição gráfica dos dois periódicos. Ambos os jornais são constituídos por: 8 páginas; a capa é encimada pelo cabeçalho; as grelhas gráficas são compostas por duas colunas separadas por um filete vertical ao centro; o texto distribui-se por estas duas colunas e é justificado; os caracteres são da família romana; os artigos são separados por um pequeno filete horizontal; o título do artigo é composto também em caracteres romanos em maiúsculas, em corpo maior; as gravuras (2 ou mais) integram-se neste esquema de paginação.

²²⁶ Informação consultada na *Boston Public Library* [em linha] (Charles Knight & Co. [Editora], 1832-1845).

²²⁷ O formato *folio in quarto*, era muito utilizado nos livros. Este formato tinha cerca de 27 a 30 cm de altura. *In quarto* significa que a folha (folio) é dobrada em 4 o que dá 8 páginas.

²²⁸ Note-se a capa deste fascículo do *The Penny Magazine*, n.º 338 de 8 de julho de 1837, com uma gravura da Torre de Belém, Lisboa. É a primeira de uma coleção intitulada «Sketches of the Peninsula», publicados neste periódico com os respetivos artigos descritivos.

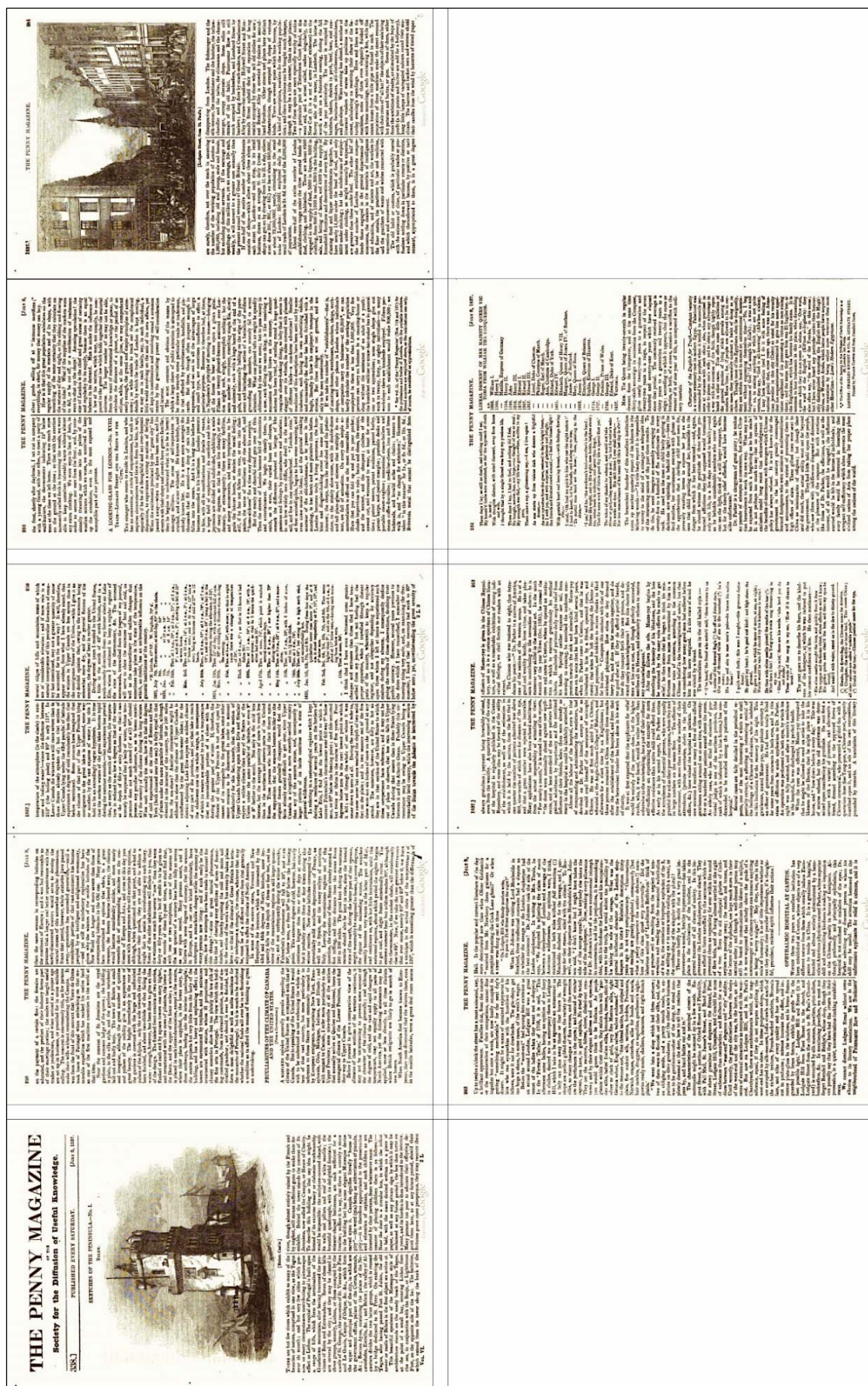


Fig. 47 Composição visual realizada pela autora com as 8 páginas de um fascículo do *The Penny Magazine*. Fonte: (Charles Knight & Co. [Editora], 1837b, n.º 338, pp. 257-264).

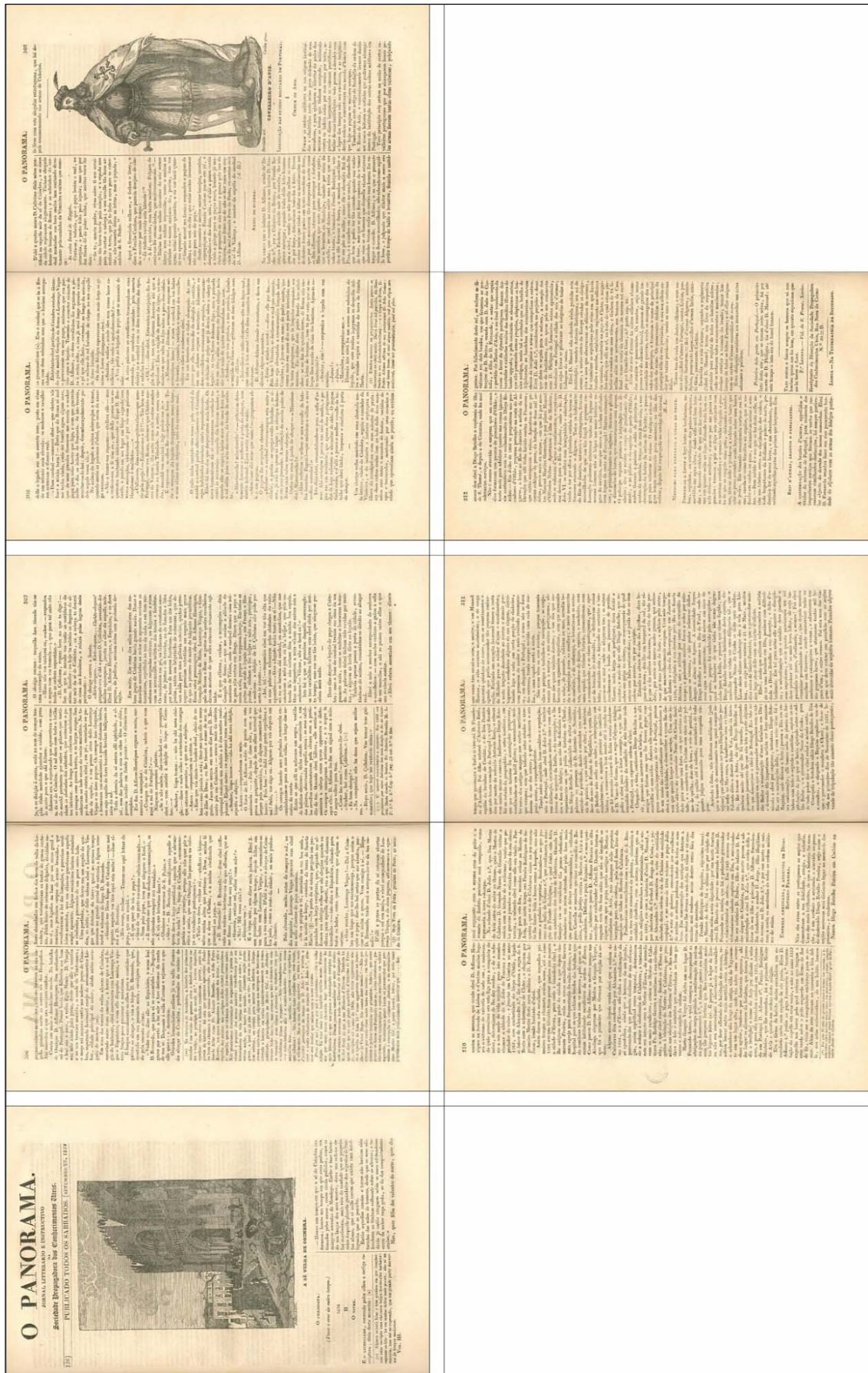


Fig. 48 Composição visual realizada pela autora com as 8 páginas de um fascículo d' *O Panorama*.
Fonte: (Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis [Editora], 1839b, n.º 126, pp. 305-312).

7.2. Modelos para o *Archivo Pittoresco* (1857-1868) — *Magasin Pittoresque* (1833-1938) e *O Panorama* (1837-1868)

Dos textos consultados, podemos constatar que a principal inspiração gráfica para o *Archivo Pittoresco* foi *O Panorama*. Mas, como dissemos no capítulo anterior, aquele a que os diretores do *Archivo* chamam de «genuino *Panorama*». Ou seja, as 2 primeiras séries, que correspondem às fases de maior êxito e também, aquelas que estão mais próximas do 1.º modelo inglês de jornais ilustrados (*The Penny Magazine*) terminado doze anos antes do surgimento do *Archivo*.

Tanto do ponto de vista editorial como gráfico podemos efetivamente constatar as fortes semelhanças entre estes jornais ilustrados. Mas houve um outro modelo gráfico e editorial para o *Archivo*, talvez até mais determinante, foi o periódico francês *Magasin Pittoresque*. Apesar de não termos encontrado em textos do *Archivo* a menção clara de que este o reproduzia, é fácil de depreender desde logo pela forte semelhança dos títulos *Archivo Pittoresco* / *Magasin Pittoresque*. Por outro lado, a constatação da presença de algumas gravuras do periódico francês em páginas do *Archivo* também é um forte indicador das relações próximas que deveriam existir entre os dois periódicos. Mas, as evidências confirmam-se num texto de 1887 d' *O Occidente*, assinado por Caetano Alberto, que foi gravador e discípulo de Nogueira da Silva nos anos de 1861 a 1868 no ateliê de gravura do *Archivo*.²²⁹ Diz-nos Alberto (1887c) que:

Vicente Jorge de Castro punha nesta publicação todo o empenho em a fazer progredir, pondo-a a par de outras publicações estrangeiras que ao tempo se publicavam lá fóra, muito especialmente o *Magazin Pittoresque*, de que o *Archivo* tinha tomado o modello. (p. 94)

Em 1857 já existiam na Europa, várias publicações estrangeiras ilustradas do mesmo tipo e inclusive evoluções do próprio *The Penny Magazine*, que bem poderiam ter servido de modelos ao *Archivo Pittoresco*. Como já anteriormente referimos, segundo Bacot (2005), a 2.ª geração de jornais ilustrados, surge em 1842 com o lançamento do jornal inglês *The Illustrated London News*.²³⁰ Esta nova geração de periódicos, embora mantendo o mesmo intuito pedagógico de divulgação de conhecimentos e instrução das massas, aliado à forte presença da imagem, fica sobretudo marcada pela introdução de uma grande novidade: a **notícia**, como o próprio título o denuncia. Ou seja, eram jornais de *atualidades ilustradas*, como eram chamados em França. O sucesso deste jornal foi tão estrondoso como o foi *The Penny Magazine* na sua época: «*The Illustrated London News* sort vingt-six mille exemplaires de son premier numero, un nombre qui sera doublé l'année suivante»²³¹ (Bacot, 2005, p. 45).

Os seus fundadores foram Herbert Ingram (1811-1860), impressor e agente de jornais e um seu amigo, Mark Lemon, que tinha fundado no ano anterior, em 1841, um jornal satírico de nome *Punch*. *The Illustrated London News* foi lançado a 14 de maio, em Londres, com 16 páginas e 32 gravuras, a maior parte delas com notícias de atualidades internacionais: a guerra do Afeganistão, um acidente de comboios em

²²⁹ Nogueira da Silva era ilustrador e foi o diretor do ateliê de gravura do *Archivo Pittoresco*, onde Caetano Alberto recebeu a sua formação de gravador. No próximo capítulo veremos melhor este assunto.

²³⁰ *The Illustrated London News* foi semanário entre os anos (1842-1971); depois passou a mensal (1971-1989); bimestral (1989-1994); duas vezes por ano (1994-2003).

²³¹ TLA: «*The Illustrated London News* teve de tiragem vinte e seis mil exemplares na primeira edição, um número que viria a duplicar no ano seguinte» (Bacot, 2005, p. 45).

França, gravuras dos candidatos para a eleição presidencial dos EUA, entre outras notícias inglesas. Dez anos depois, a Exposição Universal de Londres (1851), viria a proporcionar ao jornal alargar mais as suas vendas e tornar-se mais conhecido. As suas páginas dedicadas ao certame mostram grandes gravuras da exposição. Tornou-se, portanto, num imponente modelo, seja editorial que gráfico, constituindo uma nova tipologia de jornais ilustrados. **O seu formato** é quase o dobro da medida dos anteriores semanários dos anos de 1830: *folio grande in quarto* com uma medida de página de cerca de **300 mm largura x 430 mm altura**²³²; lançado com **16 páginas semanais que depois aumentariam para 24**, pejado de mais e maiores ilustrações, entre **20 a 30 gravuras** por número; a grelha gráfica é composta por **três colunas** em vez de duas como nos periódicos da 1.ª geração; o papel de impressão utilizado é de excelente qualidade, inicialmente com 70 gramas, depois em 1865 passa a 90 gramas e em 1875 a 100 gramas, o que proporcionava mais nitidez às gravuras. **Todo o jornal se apresentava ao público com mais impacto visual.** Contudo, por estas razões o seu preço de venda aumentaria **passando a custar 6 penny** contra 1 penny do *The Penny Magazine*. Por conseguinte destinava-se a uma clientela menos popular.

Esta nova tipologia viria a ser copiada mais uma vez, primeiro em França pela *L'Illustration: Journal Universel* que surge em Paris em 1843, e de seguida na Alemanha, Leipzig, pela *Die Illustrirte Zeitung*, no mesmo ano. Gradualmente vai sendo reproduzido por uma série de outros países, entre os quais Portugal, como adiante veremos.

Voltando agora ao *Archivo Pittresco*, apesar de este ter surgido em 1857, ou seja, quinze anos depois do aparecimento do *The Illustrated London News*, constatámos que, definitivamente não é este o seu modelo editorial e gráfico. O modelo é efetivamente como já vimos o *Magasin Pittoresque*, que assumidamente também reproduzia o modelo inglês de 1832:

La mise en page du Magasin Pittoresque est reprise du Penny Magazine: le texte est présenté sur deux colonnes, les gravures s'intercalent soit dans une seule colonne soit dans les deux. Chaque fascicule commence par une gravure d'une demi-page environ. Les articles s'enchaînent sans saut de page. La formule ne change presque pas jusqu'en 1914²³³. (Ducrot, 2012, p. 17)

As características gráficas principais do *Archivo* já anteriormente analisadas são: formato *folio in quarto* com uma medida de página de cerca de **192 mm largura x 290 mm altura**; constituído por **8 paginas**; uma grelha gráfica a **2 colunas separadas com um filete vertical**; os artigos são separados por um filete mais pequeno horizontal; o tipo de letra é da família romana (corpo 10) e os títulos dos artigos são constituídos sempre por maiúsculas. Se observarmos o *Magasin Pittoresque* verificamos as evidentes semelhanças: o formato é também *folio in quarto* com uma medida de página muito idêntica, de cerca **200 mm largura x 290 mm altura, 8 páginas**, grelha gráfica a **2 colunas**, texto em caracteres romanos, entre outros.

²³² Informação consultada na *Boston Public Library* [em linha] William Little [Editora]. (1842-).

²³³TLA: «O layout do *Magasin Pittoresque* é reproduzido do *Penny Magazine*: o texto é apresentado em duas colunas, gravuras intercaladas seja em paginadas a ocupar uma coluna ou duas. Cada fascículo começa com uma gravura que ocupa meia página. Os artigos são encadeados sem quebras de página. A fórmula fica praticamente inalterada até 1914» (Ducrot, 2012, p. 17).

Do ponto de vista editorial também é possível verificar que o objetivo principal do *Arquivo* manteve-se essencialmente direcionado para a **divulgação do conhecimento dito útil, e principalmente para a instrução das massas, assente numa estratégia deliberadamente patriótica**. Ainda assim, consideramos que é possível reconhecer certas influências da nova tipologia de jornais em voga por esta altura, nomeadamente a qualidade das gravuras, que aumentou significativamente, bem como a qualidade do papel. O preço também duplicou, passando a custar o número avulso 50 réis contra 25 réis d' *O Panorama*. Verifica-se também a introdução de algumas notícias, mas não numa lógica de reportagem como mais tarde se virá a verificar n' *O Occidente*. Podemos observar as semelhanças inequívocas entre o formato e a composição gráfica dos dois periódicos.

Na Fig. 49 podemos ver a capa do *Magasin Pittoresque* (A) e do *Arquivo Pittoresco* (B) e constatar as semelhanças.

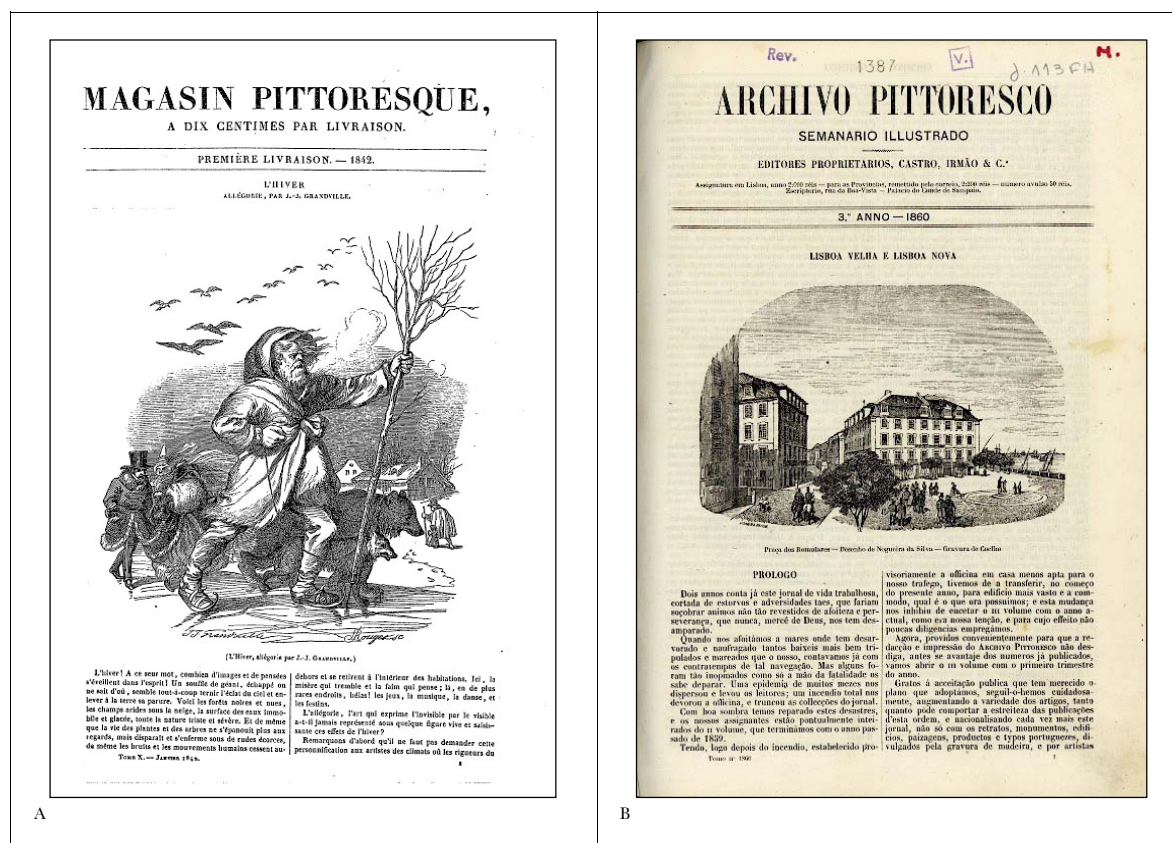


Fig. 49 Composição visual comparativa com duas capas realizada pela autora. A. *Magasin Pittoresque*; B. *Arquivo Pittoresco*. Fonte: A. (Charton, [Diretor], n.º 1, p. 1); B. (Typ. de Castro & Irmão [Editora], 1860, n.º 1, p. 1).

O Quadro 7 é comparativo entre os quatro periódicos ilustrados e mostra as semelhanças entre eles no que diz respeito a formato, n.º de páginas, grelha gráfica e *tipo* escolhido. As Fig(s). 50 e 51, que a seguir apresentamos, mostram o conjunto das oito páginas do *Magasin Pittoresque* e do *Archivo Pittoresco*.

PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DOS JORNAIS: <i>THE PENNY MAGAZINE</i> ; <i>O PANORAMA</i> ; <i>MAGASIN PITTORESQUE</i> ; <i>ARCHIVO PITTORESCO</i> .						
Nome Jornal	Formato	N.º pag.	Grelha gráfica	N.º gravuras	Tipo	Preço
<i>The Penny Magazine</i> (1832-1845)	<i>folio in quarto</i> c 200 x 290 mm	8 pag.	2 colunas separadas por um filete	2 a 4 ilustrações em gravura em madeira	<i>Typo</i> romano	1 <i>penny</i>
<i>O Panorama</i> (1837-1868)	<i>folio in quarto</i> c 180 x 280 mm	8 pag.	2 colunas separadas por um filete	1 a 3 ilustrações em gravura em madeira	<i>Typo</i> romano (Didot)	25 reis
<i>Magasin Pittoresque</i> (1833-1938)	<i>folio in quarto</i> c 200 x 290 mm	8 pag.	2 colunas separadas por um filete	3 a 6 ilustrações em gravura em madeira	<i>Typo</i> romano	10 <i>centimes</i>
<i>Archivo Pittoresco</i> (1857-1868)	<i>folio in quarto</i> c 192 x 290 mm	8 pag.	2 colunas separadas por um filete	3 a 6 ilustrações em gravura em madeira	<i>Typo</i> romano (Didot)	50 reis

Quadro 7 Principais características dos jornais: *The Penny Magazine*; *O Panorama*; *Magasin Pittoresque*; *Archivo Pittoresco*. Fonte: autora (2017).

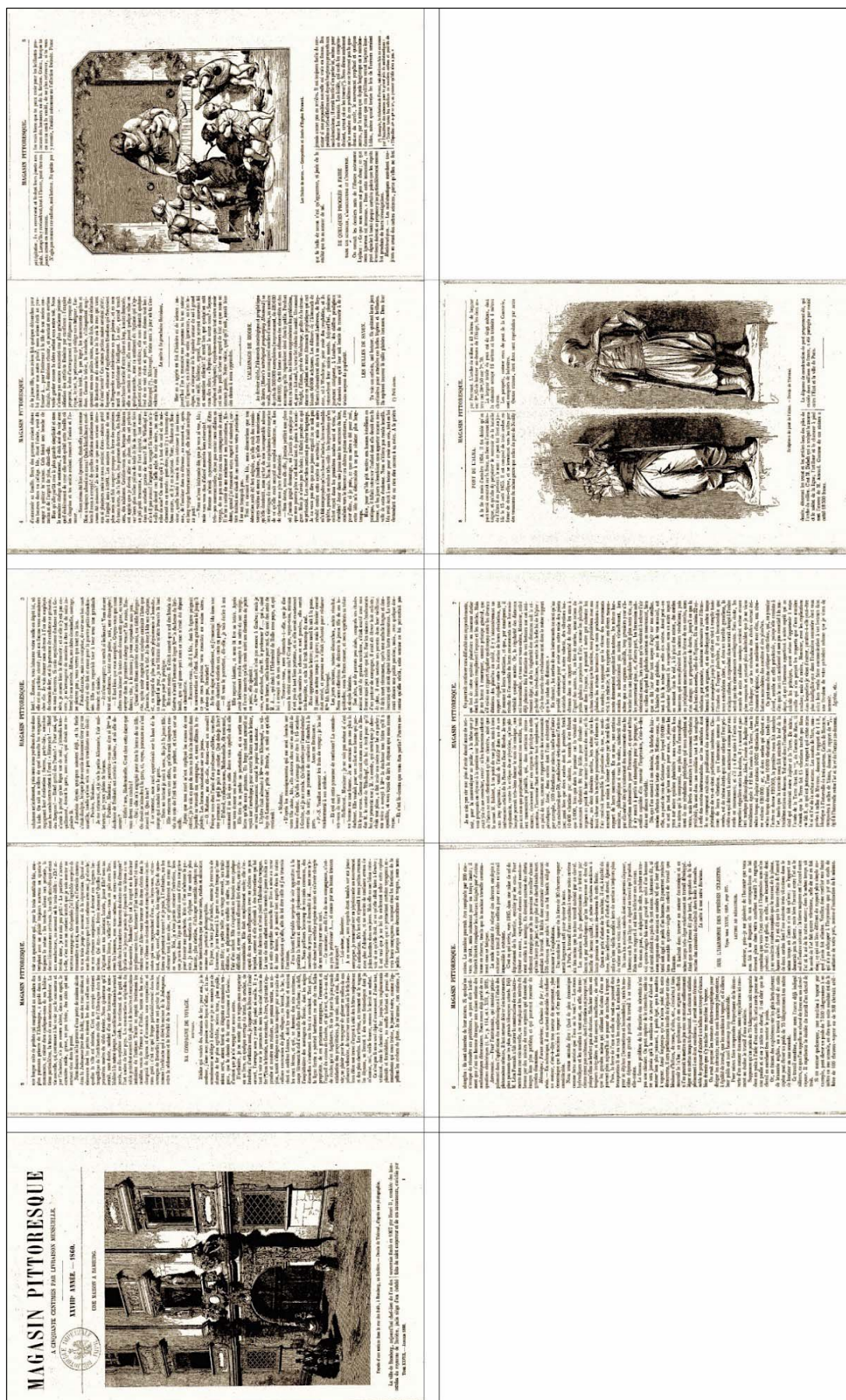


Fig. 50 Composição visual realizada pela autora com as 8 páginas de um fascículo do *Magasin Pittoresque*. Fonte: (Charton, [Diretor], 1860, n.º 1, pp. 1-8).

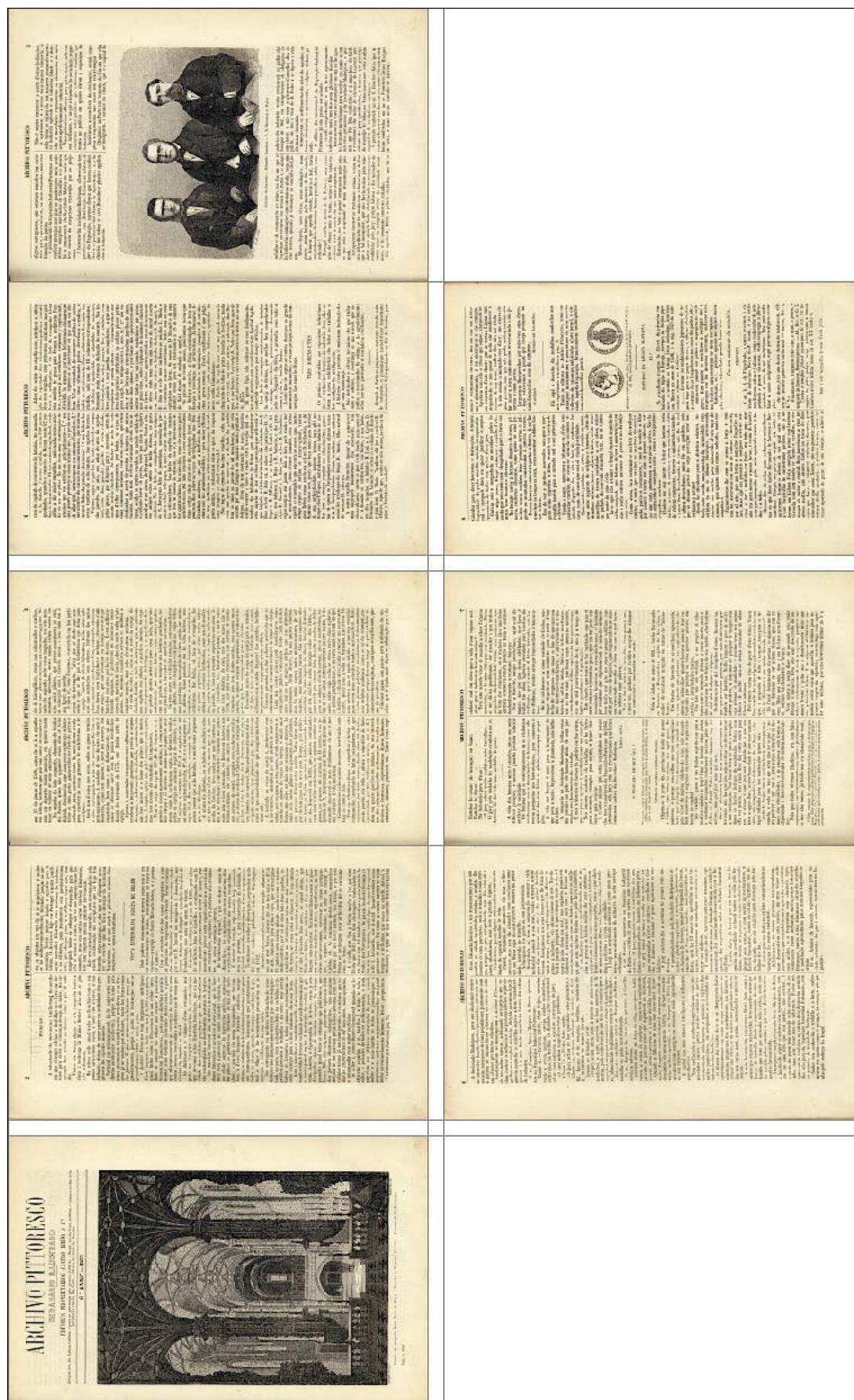


Fig. 51 Composição visual realizada pela autora com as 8 páginas de um fascículo do *Archivo Pittoresco*. Fonte: (Typ. de Castro & Irmão [Editora], 1863, n.º 1, pp. 1-8).

7.3. Modelos para *O Occidente* (1877-1915) — *L'Illustration* (1843-1944) e *Le Monde Illustré* (1857-1938)

O Occidente aparece em 1877, portanto já durante a fase que Bacot (2005) classifica de 3.^a geração. Esta geração de jornais ilustrados surge, como já referimos, com o *Penny Illustrated Paper* em 1861. Em termos de características gráficas e editoriais este jornal é praticamente idêntico ao *The Illustrated London News*. O autor citado refere-nos que difere essencialmente na prática de um preço mais económico para alargar o espetro a um público leitor mais popular. Esta prática exigiu contenção nos custos, portanto o *Penny Illustrated Paper* tem menos páginas, 16 contra as 24 ²³⁴ do seu antecessor, menos gravuras, cerca de 12, e o papel também não tem tanta qualidade.

Esta estratégia mais democrática fez dele um sucesso, a ponto de tal como os modelos anteriores também ter sido imitado e implementado pelos vários países da Europa. Em França, por exemplo, foi reproduzido pelo *Le Journal illustré* que surge em 1864, e pela *Presse illustrée* em 1870.

A Fig. 52 mostra uma composição visual comparativa com as capas dos dois jornais ilustrados ingleses mencionados.



Fig. 52 Composição visual realizada pela autora com as capas dos jornais: A. *The Illustrated London News*; B. *The Penny Illustrated Paper*. Fonte: A. (Leighton, [Editora], 1860a, n.º 1039, p. 1); B. (Fox, [Editora], 1871, n.º 523).

²³⁴ Recordamos que o *The Illustrated London News* surgiu também com 16 páginas, mas rapidamente passou a ter 24 páginas.

Antes de prosseguirmos convém salientar que, segundo Bacot (2005), estes três modelos de jornal ilustrado e as suas inúmeras cópias em Inglaterra e nos outros países, coexistiram com sucesso durante todo o século XIX e tinham o seu público de leitores fidelizado.²³⁵ Nós verificámos isso também em Portugal, com o *Archivo Pittoresco* e agora iremos constatar o mesmo com *O Occidente*.

Conseguimos apurar que *O Occidente* parece ter tido como principais modelos, o *The Illustrated London News* e os periódicos franceses, *L'Illustration* e o seu principal concorrente *Le Monde Illustré*. Ambos surgidos a meio do século e reproduzidos a partir do 2.º modelo inglês. A principal referência, d' *O Occidente* terá sido *L'Illustration*. Podemos constatar este facto em alguns textos publicados no próprio jornal, como por exemplo na rubrica «Chronica Occidental» de 15 de dezembro de 1880, no n.º 72, na qual Gervasio Lobato diz o seguinte:

Quando ha coisa de tres annos e meio Alberto Caetano pensou em fundar este jornal, com a nobre e sagrada intenção de fazer **uma illustração genuinamente portugueza**, intenção que tem conscienciosamente e brilhantemente realiado, houve muita gente que procurou affastal'o d'essa idéa como de utopia ruinosa de artista phantasista, que vive nas nuvens a edificar castellos no ar. (Lobato, 1880, p. 198 [negrito nosso])

No final do mesmo número a redação escreve as seguintes palavras:

(...) O OCCIDENTE a **unica illustração portugueza que ha no nosso paiz**, tirando todas as suas forças da produção artistica e litteraria nacional, sendo positivamente uma publicação portugueza, corresponde depois á protecção que tem encontrado no publico, empregando todos os seus esforços para se elevar á altura da sua missão e do acolhimento lisongeiro que tem obtido. (...) procurando sempre attingir cada vez mais o ideal que se propoz. (Aos nossos leitores, 1880, p. 204 [negrito nosso])

A revista *L'Illustration: Journal Universel* era à época d' *O Occidente* um periódico de referência. Começou a publicar-se em Paris a 4 de março de 1843 e perdurou até 19 de agosto de 1944. Foi a primeira cópia do *The Illustrated London News*. Edoard Charton (1807-1890) depois de fundar o *Magasin Pittoresque*, torna-se cofundador da *L'Illustration* com o jornalista Jean-Baptiste-Alexandre Paulin (1793-1859), o editor suíço Jacques-Julien Dubuchet (?-1868) e o geógrafo Adolphe Joanne (1813-1881). Charton foi o primeiro diretor da redação durante o primeiro ano passando no segundo ano a pasta a Paulin.

Refere-nos Bacot (2002, p. 227) que o estudo profundo realizado por Jean-Noël Marchandiau sobre a história desta revista francesa, mostrou muito claramente que esta reproduziu o modelo inglês. A influência deste modelo²³⁶ foi tal, que perdurou até

²³⁵ Salvo o *The Penny Magazine* que terminou em 1845.

²³⁶ Bacot (2001, p. 275) refere que este modelo foi reproduzido em toda a Europa e também na América do Norte e do Sul. Em Inglaterra, em Londres teve como principais concorrentes: *Pictorial Times* (1843); *Illustrated London News en français* (1851); *Illustrated Times* (1855); *The Illustrated News of the World* (1858); *Once a Week* (1859). Em Paris: *L'Illustration* (1843); *Le Monde Illustré* (1857) e *L'Univers Illustré* (1858). Em Leipzig: *Illustrirte Zeitung* (1843) e *Die Gartenlaube* (1853); Leipzig e Dresde: *Die Illustrirte Familien Journal* (1853); Stuttgart: *Illustrirte Welt* (1853); *Über Land und Meer* (1858). Em Turim: *Il Mondo Illustrato* (1847). Em Madrid: *La ilustracion espanola* (1847). Em Lisboa: *A Illustração* (1845); *A Illustração Luso-Brasileira* (1856). Em Boston: *Gleason's Pictorial Drawing-room* (1851); *Companion* (1851); Nova Iorque: *Illustrated News* (1853); *Frank Leslie's Illustrated News* (1855); *Harper's Weekly* (1857). Em St Petersburg: *Timm* (1850). Em Copenhaga: *De Illustreret*

à aparição da 4.^a geração somente no final do século.²³⁷ *The Illustrated London News* manteve-se durante muito tempo à frente nas tiragens, três a quatro vezes superiores à sua principal imitação francesa, *L'Illustration*, e do ponto de vista gráfico constatámos que este jornal inglês é efetivamente muito imponente. O novo tipo de artigos, ou seja, as *notícias da atualidade*,²³⁸ proporcionavam grandes imagens do tipo documental muito bem legendadas. Folheando-o verifica-se um jornal muito ilustrado, no qual a imagem é decisivamente preponderante.

Vale a pena aqui referir brevemente a episódica colaboração de Rafael Bordalo Pinheiro para este conceituado semanário ilustrado londrino. Medina (2008) refere que Bordalo colaborou como repórter de uma guerra civil espanhola:

(...) aventura breve mas de que ficaram até algumas gravuras interessantes da Espanha da época, em 1873, à altura a braços com a terceira guerra carlista e o acidentado regime republicano, de tão efêmera duração (1873-4). No número de 19 de Abril de 1873 do semanário britânico, este esclarece “Our Special Artist in Spain, Senor [sic] Raphael Bordallo Pinheiro furnishes several sketches of the scenes lately witnessed at Madrid.” (p. 359), apresentando, na pagina seguinte, duas dessas cenas: a chegada de um carregamento do ouro do Banco de Espanha e uma manifestação de mulheres pedindo ao governo republicano a libertação dos prisioneiros em toda a Espanha (...). (Medina, 2008, p. 52)

As outras ilustrações que o jornal prometia, segundo nos refere o mesmo autor, foram publicadas nos números seguintes (26 de abril na p. 392; 16 e 17 de maio na p. 449) todas submetidas ao título de «Sketches in Spain», e legendadas com curtos comentários.

Voltando de novo ao modelo gráfico, podemos constatar as nítidas semelhanças entre os dois jornais, o inglês e o francês. A paginação da capa é composta pelo cabeçalho, em cima, constituído pelo título constituído por um lettering e um desenho ilustrativo de Londres. Mais tarde esta composição deixaria de ser utilizada, permitindo mais espaço para a inserção de grandes imagens, geralmente de notícias da atualidade. *L'Illustration* verifica-se em tudo bastante semelhante ao seu modelo inglês, apesar do número de páginas ser menor: é constituída por **16 páginas**; o formato em *fólio grande in quarto*, com uma medida inicial de página de cerca **260 mm largura x 360 mm altura** que vai aumentar em 1883 passando a ser cerca de **300 mm largura x 410 mm altura**; cada número contém cerca de **20 imagens**; a grelha gráfica é composta por **três colunas justificadas** separadas com um filete vertical; e vendia-se o número avulso por **73 centimes**. Tal como o seu congénere destinava-se a uma burguesia esclarecida.

Titende (1859); Em Buenos Aires: *La ilustracion argentina* (1853); Basel e Estrasburgo: *L'Illustration de Bade et d'Alsace* (1858); Melbourne: *The Australian Gold Digger's monthly magazine and colonial Family visitor* (1853).

²³⁷ Recordamos que no final do século, segundo Bacot, surge uma nova tipologia de jornais ilustrados em França com os suplementos dos jornais quotidianos, o suplemento do *Petit Parisien* em 1889 e o do *Petit Journal* em 1890.

²³⁸ Bacot (2005) explica que o começo da publicação de notícias de *atualidades*, deveu-se sobretudo ao contexto político das liberdades públicas, agora mais avançadas na Inglaterra e também em França, assim como em outros países. Em Portugal: «Só com a lei de 22 de Dezembro de 1834 se implantou de forma decisiva a liberdade de imprensa, mas não definitivamente» (Ribeiro, 1995, p. 67).

A Fig. 53 mostra uma composição visual comparativa com as capas dos dois jornais ilustrados, na qual podemos observar as nítidas semelhanças.

As Fig(s). 54 e 55, que apresentamos nas páginas seguintes, mostram o conjunto das vinte e quatro páginas do *The Illustrated London News* e das dezasseis páginas da *L'Illustration*.



Fig. 53 Composição visual realizada pela autora com duas capas dos jornais: A. *The Illustrated London News*; B. *L'Illustration: Journal Universel*. Fonte: A. (Leighton, [Editora], 1864, n.º 1280, p. 325); B. (Le Chevalier, A. et Cie [Editora], 1850, n.º 372, p. 225).



Fig. 54 Composição visual realizada pela autora com as 24 páginas de um fascículo do *The Illustrated London News*.
Fonte: (Leighton, G. C. [Editora], 1860b, n.º 1039, pp. 1-24).

The Illustrated London News

Conjunto das 24 páginas do *The Illustrated London News* n.º 1039 de 1860. A leitura da imagem realiza-se da esquerda para a direita e por filas.

O formato é *folio grande in quarto* com uma medida de página de cerca de **300 mm largura x 430 mm altura**; foi lançado com **16 páginas semanais** que depois **aumentariam para 24**; continha entre **20 a 30 gravuras** por número; a grelha gráfica é composta por **três colunas justificadas** separadas por filete vertical; o papel de impressão utilizado tinha inicialmente 70 gramas, depois em 1865 passaria a 90 gramas e em 1875 a 100 gramas, o que proporcionava mais nitidez às gravuras. Como se pode observar **o jornal apresentava-se ao público com grande impacto visual** e vendia-se o número avulso por **6 penny**.



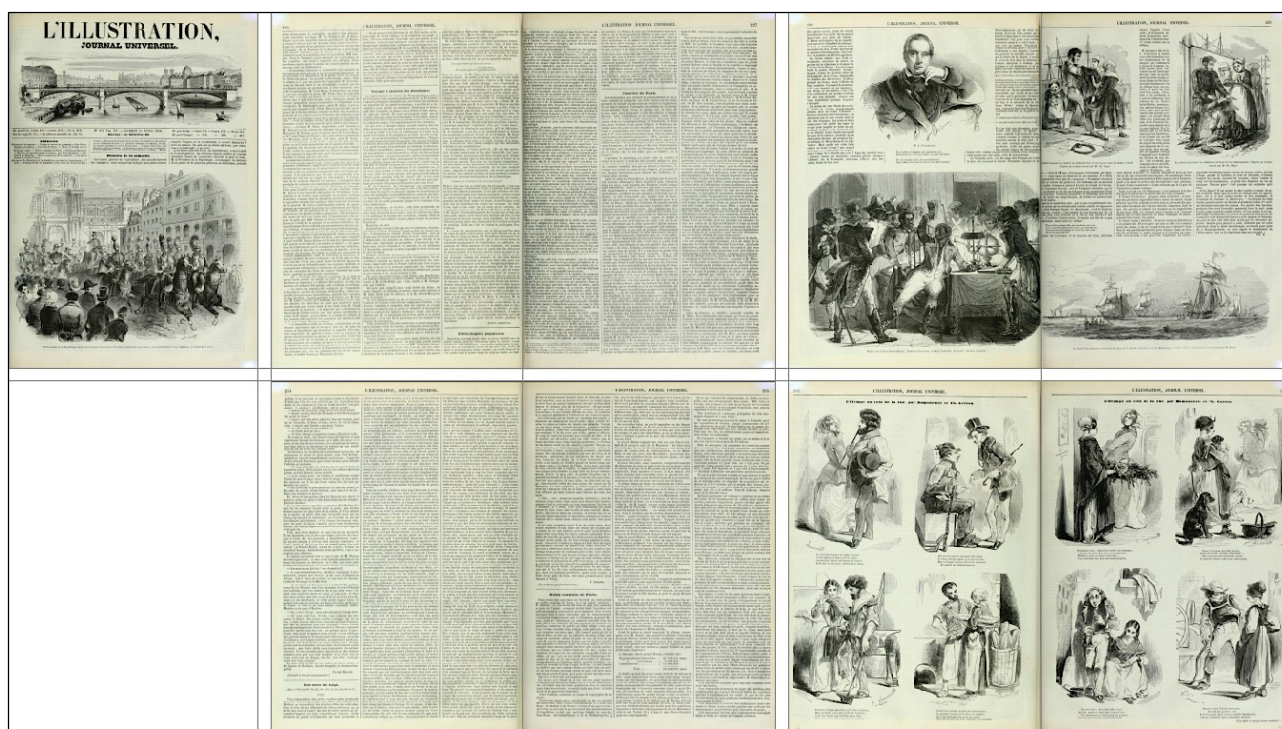
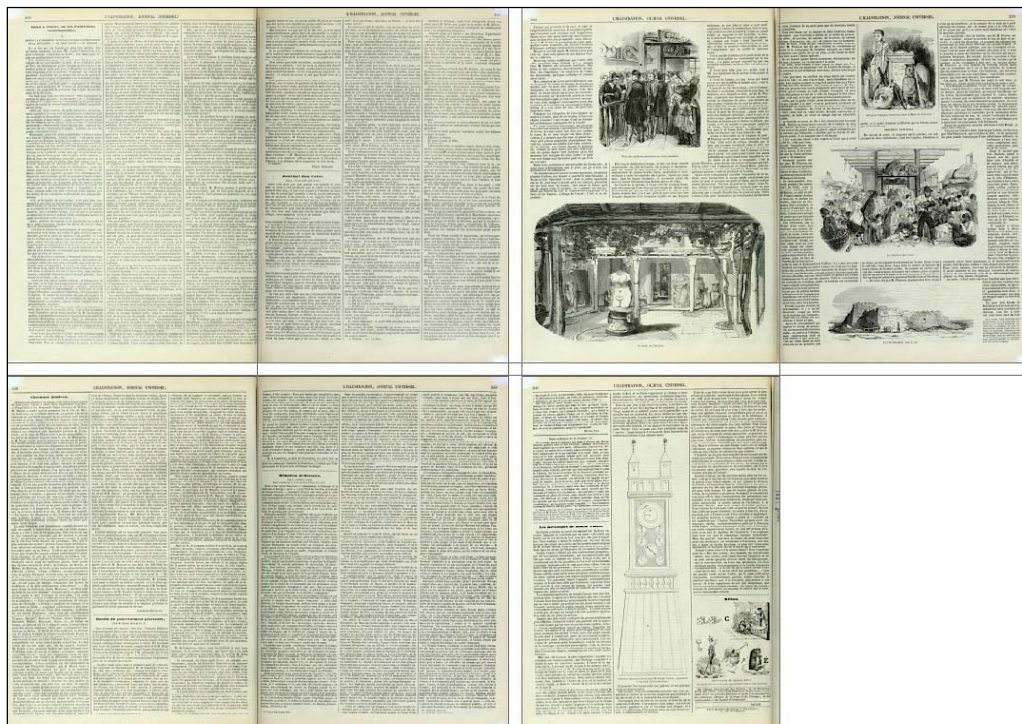


Fig. 55 Composição visual realizada pela autora com as 16 páginas de um fascículo *L'Illustration: Journal Universel*.
Fonte: (Le Chevalier, A. et Cie [Editora], 1850, n.º 372, pp. 225-240).

L'Illustration: Journal Universel

Conjunto das 16 páginas da *L'Illustration: Journal Universel* n.º 372 de 1850. A leitura da imagem realiza-se da esquerda para a direita e por filas.

O formato é *fólio grande in quarto*, com uma medida inicial de página de cerca **260 mm largura x 360 mm altura** que vai aumentar em 1883 passando a ser cerca de **300 mm largura x 410 mm altura**; cada número contém cerca de **20 imagens**; a grelha gráfica é composta por **três colunas justificadas** separadas por um filete vertical; vendia-se o número avulso por **73 centimes**.



O sucesso da *L'Illustration* foi tal, que teve vários concorrentes em França, entre os quais, *Le Monde Illustré* e *L'Univers Illustré*. Ambos inspirados, ou talvez melhor dito, imitados do periódico inglês, *The Illustrated London News*.

Le Monde Illustré Journal Hebdomadaire, também influenciou de forma visível o nosso periódico *O Occidente*. Foi lançado em Paris a 18 de abril de 1857²³⁹ e durou até 1 de janeiro de 1938. O seu primeiro diretor, por cinco anos, foi Achile Bordilliat (1818-1882), que era também diretor da Livraria Nova, em Paris. Depois, este vendeu-o a Michel Lévy que por sua vez o cedeu a Paul Dalloz²⁴⁰ (1829-1887).

Le Monde Illustré, propunha fazer concorrência à *L'Illustration*, vendendo o seu semanário mais barato, por 30 *centimes*, valor que não conseguiu manter passando mais tarde a **50 centimes**, ainda assim um preço bastante concorrencial. Bacot (2005, p. 77) explica citando Marchandiau, que este preço só era possível devido a uma proteção por parte do governo. O periódico estava isento de pagar o imposto de selo, benesse que lhe foi concedida com a condição de tratar e apoiar a política governamental. Com efeito, ao folhearmos este jornal ilustrado constatamos que tem um cariz mais patriótico.

Le Monde Illustré é constituído, tal como *L'Illustration* por **16 páginas**: o seu formato é em *fólio grande in quarto* com uma medida de página de cerca **270 mm largura x 370 mm altura**; não é tão ilustrado, alternando uma página de texto com duas de ilustrações que podem ser abertas a página inteira, ou a duas páginas o que dá **cerca de 14 gravuras** por número; a grelha gráfica é também composta por **três colunas justificadas** sem o filete separador.

Todos estes periódicos eram vendidos em fascículos prontos para serem encadernados semestralmente, estratégia que já vinha dos primeiros periódicos da geração de 1830. Nas últimas páginas, ambos os periódicos, *L'Illustration* e *Le Monde Illustré*, contêm anúncios de publicidade. *O Occidente* só a partir de 1902 começa na última página a conter publicidade.

A Fig. 56, na página seguinte mostra duas capas do *Le Monde Illustré*. A imagem (A) é uma capa do primeiro ano de publicação, 1857. Como se pode ver o cabeçalho é constituído pelo título em cima em caracteres da família romana, e por um desenho ilustrativo de Paris. A partir de 3 outubro de 1874, o jornal realizou uma simplificação do logótipo do título, retirando o desenho ilustrado. Esta alteração proporcionou mais espaço para as gravuras a página inteira, como se pode observar na imagem (B).

²³⁹ Ano em que apareceu o *Archivo Pittoresco*.

²⁴⁰ Dalloz era sobrinho do livreiro Ernest Panckouke, cujo pai (Charles) tinha sido o difusor da última versão da *Encyclopédie*. Dalloz acabaria por lançar mais tarde o já mencionado semanário *La Presse Illustrée*, inspirando-se no 3.º modelo inglês, o *Penny Illustrated Paper*, mais económico voltado para um público mais popular.



Fig. 56 Composição visual realizada pela autora com duas capas do jornal ilustrado *Le Monde Illustré*. Fonte: A. (Yriarte, C. [Diretor], 1857, n.º 3, p. 1); B. (Yriarte, C. [Diretor], 1874, n.º 912, p. 209).

Já referimos anteriormente a colaboração de Bordalo no semanário inglês, referiremos agora as colaborações de ilustradores portugueses neste jornal francês. Muitas das gravuras publicadas no *Le Monde Illustré* eram realizadas a partir de gravuras inglesas, ou de outras proveniências e trabalhadas posteriormente pelos desenhadores do próprio jornal. Constatámos este facto, por exemplo, com os desenhos de Casanova sobre o Centenário de Camões publicados em 1880 n' *O Occidente*. Foram redesenhados por Scott e Duvivier e publicados em dois números não consecutivos: a 26 de junho de 1880 (pp. 404 e 403) e a 3 de julho de 1880 (p. 12). Facto que demonstra também as relações de colaboração que existiam entre os dois periódicos.

Podemos afirmar que observando atentamente *O Occidente*, constatamos que apesar deste ter surgido 34 anos após o primeiro número de *L'Illustration* e 20 anos após o primeiro número de *Le Monde Illustré*, inspira-se fundamentalmente nestes dois modelos que continuavam na época a publicar-se com muito sucesso. São várias as evidências gráficas e editoriais, só para dar um exemplo flagrante, ambos, *O Occidente* e *Le Monde Illustré*, têm a rubrica *As Nossas Gravuras / Nos Gravures*. Apesar de tudo, *O Occidente* não conseguia publicar mais de 8 páginas com regularidade²⁴¹ contra as 16 dos seus modelos franceses. Menos paginas, significa menos imagens, ainda assim *O Occidente* contém entre **7 a 9 gravuras**. O formato é um pouco menor, cerca de **230 mm de largura x 350 mm de altura**, contra 270 mm largura x 370 mm altura do *Le Monde Illustré*, e 260 mm largura x 360 mm altura e 300 mm largura x 410 mm altura da *L'Illustration*. Quanto à grelha gráfica, no primeiro ano de edição esta é composta por

²⁴¹ Alguns números d' *O Occidente* têm uma quantidade de páginas superior, 10 ou 16, são os suplementos, geralmente gravuras abertas a duas páginas. Os periódicos franceses, e o inglês, também publicavam suplementos, geralmente para poder inserir mais gravuras abertas a duas páginas.

duas colunas justificadas, como nos periódicos da 1.^a geração, mas depois passa a **três colunas justificadas**, igual aos periódicos da 2.^a geração.

Convém por fim referir que em Portugal, muito antes do surgimento d' *O Occidente* houve duas tentativas de reproduzir revistas idênticas à *L'Illustration* francesa com o mesmo nome em português: *A Ilustração*, lançada em 1845 até 1852 e *A Ilustração Luso-Brasileira* lançada em 1856, ambas referenciadas por Bacot (2002) mas, nenhuma delas as duas estudada por este autor. No final do século, em junho de 1884 surgiu no mercado mais um semanário com o mesmo nome, *A Ilustração Portuguesa, Revista Litteraria e Artistica* que perdurou até outubro de 1890. Já no século XX apareceu a *Ilustração Portuguesa* lançada pela Empresa do jornal *O Século* em novembro de 1903, e mais tarde em 1926 voltaria a surgir uma nova revista com o nome *Ilustração* que perdurou até 1939.

Voltando ao nosso periódico e para terminar, julgamos que a *décalage* no sucesso de uma publicação do tipo como viria a ser *O Occidente* deve-se possivelmente às dificuldades com a gravura de madeira, e também à manutenção de um semanário tão dispendioso para um público tão restrito. Aliás, fator que acabava com todas as publicações ilustradas que iam aparecendo em Portugal, o próprio *O Occidente* refere estas dificuldades nos seus textos aos leitores. Contudo, apesar de aparecer mais tardiamente em relação à Inglaterra, França e Alemanha, entre outros países, acabaria por ter, dentro do contexto português, uma longa vida. Facto que faz dele um caso de sucesso.

A Fig. 57 mostra a comparação entre o *Le Monde Illustré* e *O Occidente*. Como se pode observar são muito idênticos e ambos colocaram na capa em 1878 ilustrações do Rei Humberto I de Itália realizadas a partir de fotografias, como diz na legenda.

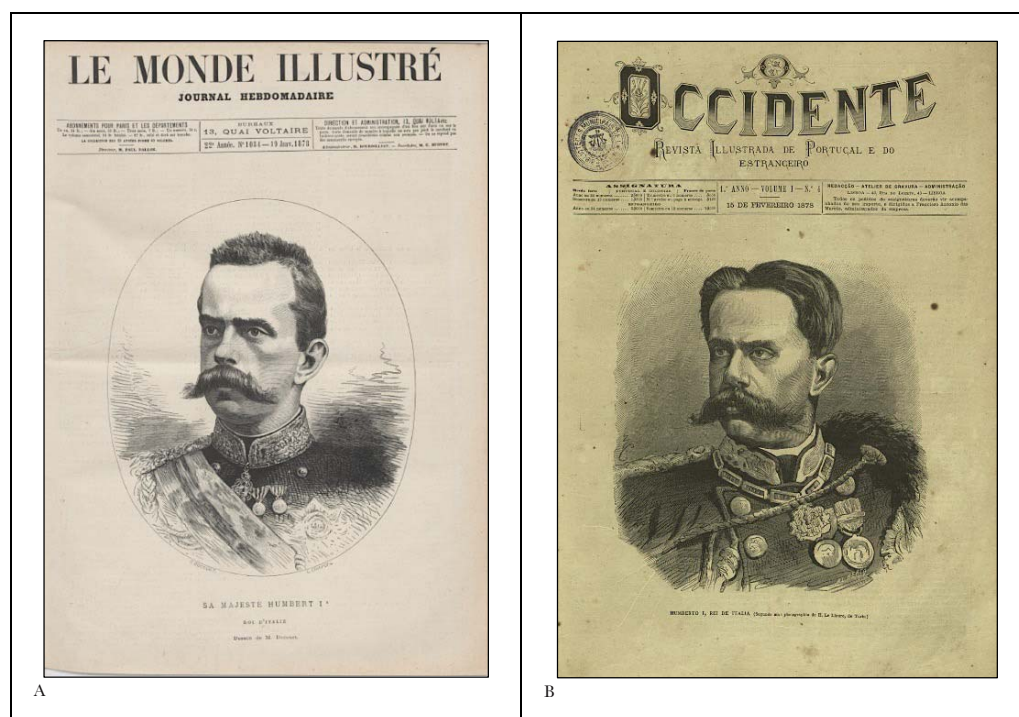


Fig. 57 Composição visual com duas capas: A: *Le Monde Illustré*; B: *O Occidente*. Fonte: A. (Yriarte, C. [Diretor], 1878, n.º 1084, p. 1); B. (Alberto, 1878, n.º 4, p. 25).

O Quadro 8 é comparativo entre os quatro periódicos ilustrados e mostra as semelhanças entre eles no que diz respeito a formato, n.º de páginas, grelha gráfica e *tipo* escolhido. Finalmente as Fig(s). 58 e 59, nas páginas seguintes, mostram o conjunto das dezasseis páginas do *Le Monde Illustré* e o plano das oito páginas d' *O Occidente*. Podemos verificar as semelhanças entre o formato e a composição gráfica dos dois periódicos.

**PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DOS PERIÓDICOS ILUSTRADOS:
THE ILLUSTRATED LONDON NEWS; L'ILLUSTRATION; LE MONDE ILLUSTRÉ;
O OCCIDENTE.**

Nome Jornal	Formato	N.º pag.	Grelha gráfica	N.º gravuras	Tipo	Preço
<i>The Illustrated London News</i> (1842-1971)	<i>folio grande in quarto</i> c 300 x 430 mm	24 pag.	3 colunas justificadas separadas por filete vertical	c 32 por número	<i>Typo</i> romano	6 <i>penny</i>
<i>L'Illustration</i> (1843-1944)	<i>folio grande in quarto</i> c 260 x 360 mm; em 1883 c 300 x 410 mm	16 pag.	3 colunas justificadas separadas por filete vertical	c 20 por número	<i>Typo</i> romano	73 <i>centimes</i>
<i>Le Monde Illustré</i> (1857-1938)	<i>folio grande in quarto</i> c 270 c x 370 mm	16 pag.	3 colunas justificadas sem filete separador	c 14 por número	<i>Typo</i> romano	Início 30 <i>centimes</i> , depois 50 <i>centimes</i>
<i>O Occidente</i> (1877-1915)	<i>folio grande in quarto</i> c 230 x 350 mm	8 pag.	1.º ano 2 colunas justificadas; 2.º ano 3 colunas separadas por filete vertical	7 a 9 gravuras	<i>Typo</i> romano (Didot)	120 reis

Quadro 8 Principais características dos periódicos ilustrados: *The Illustrated London News*; *L'Illustration*; *Le Monde Illustré*; *O Occidente*. Fonte: autora (2017).



Fig. 58 Composição visual realizada pela autora com as 16 páginas do fascículo *Le Monde Illustré*. Fonte: (Yriarte, C. [Diretor], 1878, n.º 1084, pp. 34-49).

Le Monde Illustré Journal Hebdomadaire

Conjunto das 16 páginas do *Le Monde Illustré* n.º 1084 de 1878. A leitura da imagem realiza-se da esquerda para a direita e por filas.

O **formato** é *fólio grande in quarto* com uma medida de página de cerca **270 mm largura x 370 mm altura**; contém **cerca de 14 gravuras** por número; a grelha gráfica é composta por **três colunas justificadas** sem o filete separador; vendia-se o número avulso no início por 30 *centimes*, depois por 50 *centimes*.

7.º Capítulo A Força dos Modelos Ingleses



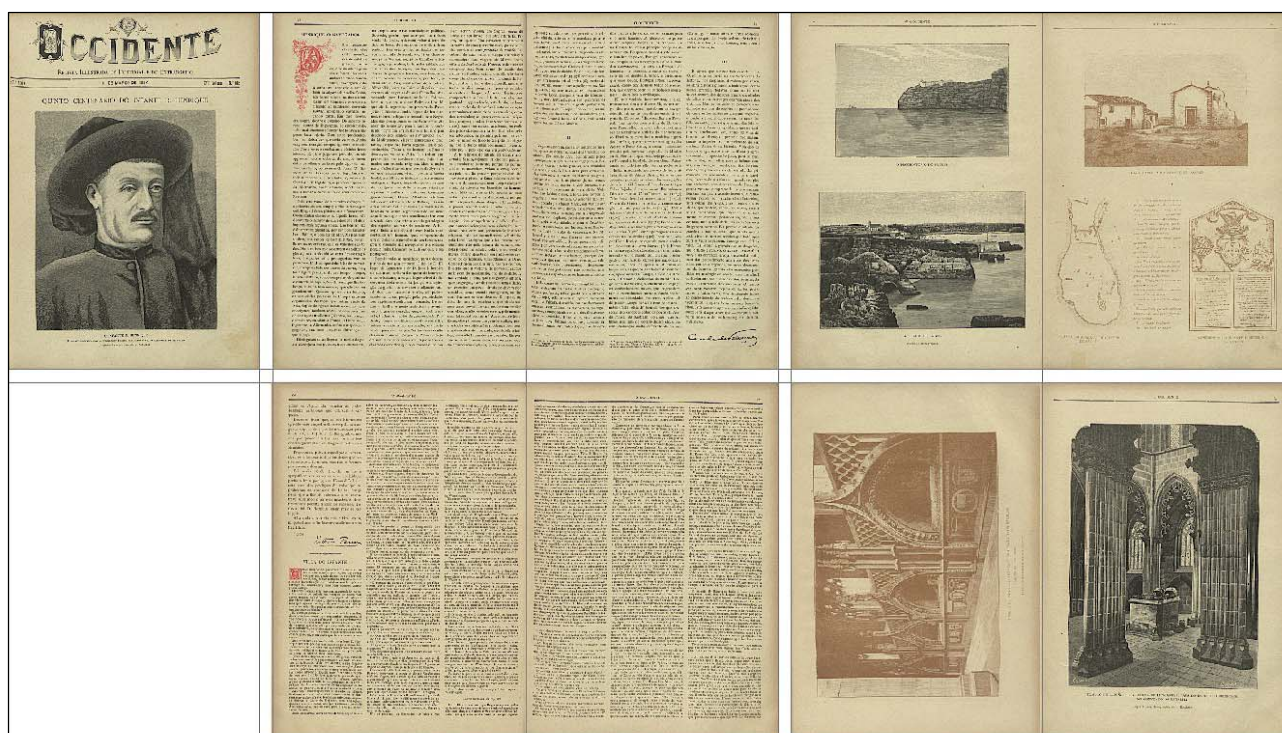
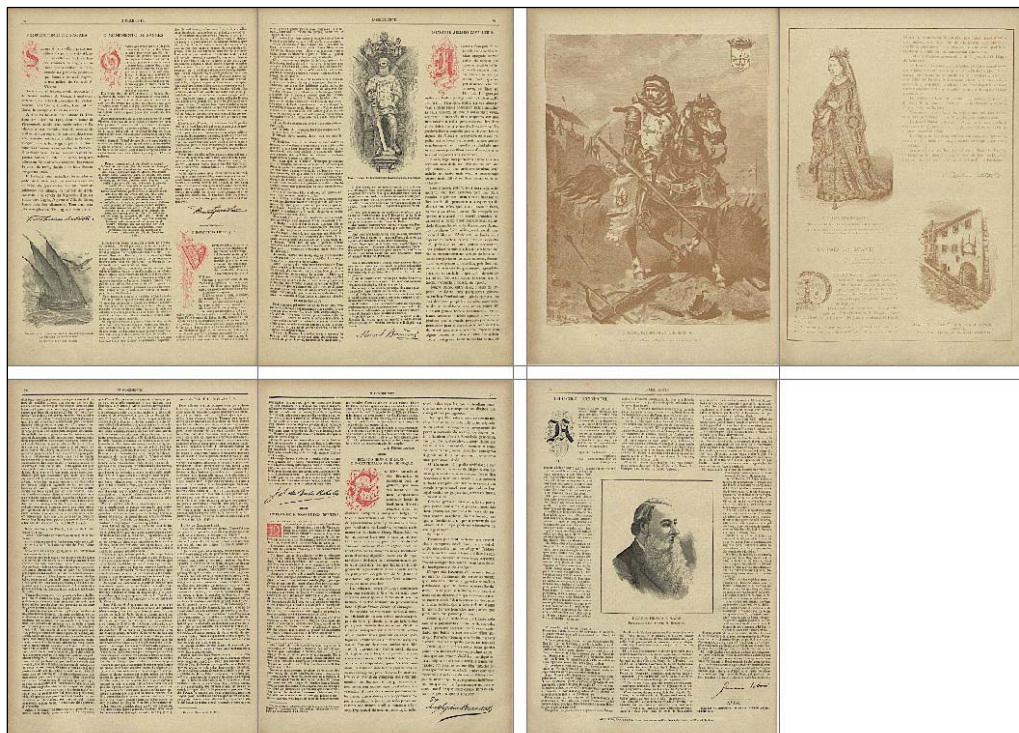


Fig. 59 Composição visual realizada pela autora com as 16 páginas do fascículo d' *O Occidente*.
Fonte: [Empresa do Occidente [Editora], 1894, n.º 548, pp. 57-72).

O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro

Conjunto das 16 páginas d' *O Occidente* n.º 548 de 1894. A maior parte dos fascículos tem 8 páginas. A leitura da imagem realiza-se da esquerda para a direita e por filas.

O **formato** é *fólio grande in quarto* com uma medida de página de cerca **230 mm de largura x 350 mm de altura**; contém entre **7 a 9 gravuras** por número; a grelha gráfica no primeiro ano de edição é composta por **duas colunas justificadas** com filete separador, mas depois passa a **três colunas justificadas**; vendia-se o número avulso por 120 reis.



7.4. Síntese do capítulo

Neste capítulo observamos a imprensa ilustrada do século XIX em Portugal e no estrangeiro, no sentido de realizar um estudo comparativo que permitisse perceber se os projetos de comunicação visual dos nossos três casos de estudo reproduziam modelos gráficos estrangeiros.

Em primeiro lugar percebemos que a imprensa ilustrada surge no século XIX como evolução do enciclopédismo do século XVIII, (*Dictionnaire Historique et Critique*, de Pierre Bayle; *Cyclopedia*, de Ephraim Chambers; *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert; *Chambers Edinburgh Journal* de William e Robert Chambers) que se tinha propagado por toda a Europa. Em Portugal temos como principais exemplos: o *Jornal Enciclopédico Dedicado à Rainha Nossa Senhora*, o *Jornal Enciclopédico* e o *Jornal Enciclopédico de Lisboa*.

Vimos que existem dois modelos editoriais e gráficos essenciais para a compreensão dos nossos três periódicos ilustrados. *The Penny Magazine* que surge em 1832 e *The Illustrated London News* que surge em 1842, ambos londrinos. Estes modelos seja do ponto de vista da comunicação visual, seja do ponto de vista ideológico, impuseram-se e influenciaram os jornais ilustrados de toda a Europa, Estados Unidos e Austrália. Por exemplo, o periódico francês *Magasin Pittoresque*, e o periódico alemão *Das Pfennig-Magazin*, ambos surgidos em 1833, reproduziram o periódico *The Penny Magazine*. A revista *L' Illustration* surgida em 1843 e *Le Monde Illustré* surgido em 1857, os dois de Paris, reproduziram o modelo inglês *The Illustrated London News*.

Constatámos que o primeiro modelo inglês *The Penny Magazine*, marca decisivamente o início da utilização de um projeto de comunicação visual revolucionário para a época. Este projeto visava oferecer ao leitor o *conhecimento útil* de forma aprazível; num sistema de fascículos colecionáveis; em formato maior do que os livros (20 x 29 cm); com 8 páginas semanais; uma composição gráfica sóbria, ordenada e rigorosa, coerente ao longo da publicação e marcada essencialmente pela introdução da imagem em gravura de madeira em aliança com o texto. A composição gráfica é constituída por uma capa encimada por um cabeçalho bem destacado e uma ilustração a marcar o tema de abertura do jornal; uma grelha gráfica composta por duas colunas separadas por um filete vertical ao centro; o texto justificado distribui-se por estas duas colunas e é composto em *tipo romano*; as gravuras (2 a 4 ilustrações por fascículo) integram-se neste esquema de paginação.

O objetivo principal desta nova tipologia de jornal que experimentava uma nova comunicação visual era a grande divulgação e a instrução das massas, através da imagem em gravuras de madeira e textos com uma linguagem mais fácil. Esta lógica, da democratização do saber, obrigou também à prática de um preço muito acessível (*1 penny*), conseguido através da utilização de tecnologias de gravura e tipografias modernizadas.

Averiguámos que o segundo modelo inglês *The Illustrated London News*, surgido no meado do século, prolonga e desenvolve o projeto de comunicação visual adotado pelo seu antecessor, mas torna-o mais eficaz. Verificámos que embora mantendo o mesmo intuito pedagógico aliado à forte presença da imagem introduz uma nova tipologia de imagens para noticiar a atualidade. Confirma-se também a utilização de um formato maior (30 x 43 cm); com 24 páginas semanais proporcionando mais e maiores imagens (cerca de 32 por número); a composição gráfica mantém-se sóbria, ordenada, rigorosa e coerente ao longo da publicação; mas passa a ser constituída por 3 colunas separadas

por um filete vertical e o texto é também composto em *tipo romano*. Todo o jornal se apresentava ao público com uma comunicação visual de maior qualidade e impacto visual. Por estas razões o seu preço de venda aumentou para (6 *penny*), destinando-se a uma clientela menos popular.

Verificámos que os projetos de comunicação visual dos nossos três periódicos ilustrados portugueses, apresentam semelhanças inequívocas com os projetos de comunicação visual das publicações ilustradas estrangeiras. *O Panorama* é reproduzido diretamente do periódico inglês *The Penny Magazine*, embora o seu formato seja ligeiramente inferior (18 x 28 cm) e contenha menos gravuras (1 a 3 ilustrações por fascículo). O seu preço de (25 reis), no contexto português era considerado competitivo; o *Archivo Pittoresco* é reproduzido do periódico francês *Magasin Pittoresque*, e tem um formato quase idêntico de (19,2 x 29 cm), um número de páginas igual (8) e uma quantidade de gravuras semelhante (3 a 6 ilustrações). O preço era de (50 reis), menos competitivo, mas o jornal apresenta-se tal como o seu modelo, com uma grande qualidade; *O Occidente* tem como modelos gráficos os jornais ilustrados franceses *L'Illustration* surgida em 1843 e *Le Monde Illustré* surgido em 1857. Estes periódicos franceses reproduziam o modelo inglês *The Illustrated London News*, ainda que, adaptando o projeto ideológico aos interesses nacionais. *O Occidente* tem um formato ligeiramente menor que os seus modelos (23 x 35 cm), tem menos páginas (8), contudo no caso de suplementos poderia alcançar (16 páginas). Embora tenha começado com uma grelha gráfica de 2 colunas, modificou-a no início do 2.º ano de edição para 3 colunas, exatamente como os seus modelos. O texto é justificado e constituído também em *tipo romano*. Devido ao menor número de páginas tem menos imagens (7 a 9 gravuras por fascículo) e o preço era de (120 reis).

Consideramos ter demonstrado a proposição:

Os projetos gráficos d' O Panorama, Archivo Pittoresco e O Occidente, apresentam semelhanças evidentes com os projetos gráficos de outras publicações ilustradas estrangeiras da mesma época.

Referências Bibliográficas

- Alberto, C. (1887c). Vicente Jorge de Castro. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 300, 93-94.
- Aos Assignantes. (1838). *O Panorama. Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 36, 1-2.
- Aos nossos leitores. (1880). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 72, 204.
- Bacot, J.-B. (2001). Le role des magazines illustres dans la construction du nationalisme au XIXe siecle et au debut du XXe siecle. *Réseaux*, 3, (107), 265-293. doi:10.3917/res.107.0265
- Bacot, J.-B. (2002). Trois generations de presse illustree au xixe siecle. Une recherche en paternité. *Réseaux* 1(111), 216-234.
- Bacot, J.-B. (2005). *La presse illustrée au XIXe siècle. Une histoire oubliée*. Limoges, França: Presse Universitaires de Limoges. ISBN 2-84287-363-7.
- Bacot, J.-B. (2007, janeiro). La mise en image des magazines. Le choix crucial et victorieux des utilitaristes anglais dans les années 1830. *Revue LISA/LISA e-journal*. Disponível em: <http://lisa.revues.org/739>
- Baroni, D. & Vitta, M. (2013). *Storia del Design Grafico*. Milão: Longanesi & C. ISBN: 978-88-304-2011-3.
- Brockhaus, F. A. [Editora]. (1843). *Das Pfennig-Magazin für Belehrung und Unterhaltung*, 3, 17.
- Charles Knight & Co. [Editora]. (1832-1845). *The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 10-14. Disponível em: https://bpl.bibliocommons.com/item/show/2650761075_the_penny_magazine_of_the_society_for_the_diffusion_of_useful_knowledge
- Charles Knight & Co. [Editora]. (1837a). *The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 314, 65. Disponível em: https://books.google.pt/books?id=FKffAAAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Charles Knight & Co. [Editora]. (1837b). *The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 338, 257-264. Disponível em: https://books.google.pt/books?id=FKffAAAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Charton, M. E. (Diretor). (1837). *Le Magasin pittoresque*, 1, 1. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31420j/f5.image>
- Charton, M. E. (Diretor). (1842). *Le Magasin pittoresque*, 1, 1. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k314258/f5.image>
- Charton, M. E. (Diretor). (1860). *Le Magasin pittoresque*, 1, 1-8. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5564970v/f22.image>
- Dias, E. (2007, setembro). *O Archivo Pittoresco (1757-1868): Subsídios para a sua História*. Ciclo de Conferências no âmbito do Colóquio Arquivo Pittoresco, 150 anos depois (1857-2007). Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/EstudosInternos/ArquivoP/EstInternos_Arquivo.htm

- Dias, E. (2011). *A Construção da História Medieval na Imprensa Periódica Portuguesa de Oitocentos*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. ISBN 978-972-27-1662-8.
- Ducrot, C. (2012). *L'Imaginaire européen de l'Égypte: les illustrations du Magasin Pittoresque et du Tour du Monde, 1833-1914* (Dissertação de Mestrado em Sciences Humaines et Sociales). Université Lumière, Lyon.
- Empreza do Occidente [Editora]. (1887). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 290, 9-10.
- Empreza do Occidente [Editora]. (1894). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 548, 57-72.
- Fox, T. [Editora]. (1871). *The Penny Illustrated Paper*, 523, 209.
- Gervais, T. (2007). *L'Illustration Photographique Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)* (Thèse de doctorat d'histoire et civilisations). Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis [Editora]. (1837b). *O Panorama. Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, 7, 49.
- Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis [Editora]. (1839b). *O Panorama. Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, 126, 305-312.
- Jobling, P. & Crowley, D. (1996). *Graphic Design reproduction & representation since 1800*. Manchester, U.K.: Manchester University Press.
- Le Chevalier, A. et Cie [Editora]. (1850). *L'Illustration: Journal Universel*, 372, 225-240.
- Leighton, G. C. [Editora]. (1860a). *The Illustrated London News*, 1039, 1.
- Leighton, G. C. [Editora]. (1860b). *The Illustrated London News*, 1239, 1-24.
- Leighton, G. C. [Editora]. (1864). *The Illustrated London News*, 1280, 325.
- Lobato, G. (1880). *Chronica Occidental. O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 72, 198.
- Medina, J. (2008). *Caricatura em Portugal. Rafael Bordalo Pinheiro, pai do Zé Povinho*. Lisboa: Edições Colibri. ISBN 978-972-772-781-0.
- Ordem de Cister (1779). *Jornal Enciclopédico dedicado á Rainha N. Senhora, e destinado para instrução geral com a notícia dos novos descobrimentos em todas as sciencias e artes*, 1. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Preface. (1832). *Monthly Supplement of The Penny Magazine of the Society for the Difusion of Useful Knowledge*, III-IV.
- Prospecto de um jornal enciclopédico. (1778). Disponível em: <http://purl.pt/16647>
- Ribeiro, A. M. (1995). *O Periodismo Científico e Literário Romântico: O Panorama, 1837-1844*. Separata da revista *Munda*, 29. Coimbra: s/e.
- Ribeiro, A. M. (2014). *O Museu de Imagens na Imprensa do Romantismo. Património Arquitectónico e Artístico nas Ilustrações e Textos do Archivo Pittoresco (1857-1868)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. ISBN 978-989-26-0151-9.
- Santos, A. C. R. (2009). *Occidente, Imagens e Representações da Europa* (Dissertação de Mestrado em História). Universidade de Coimbra.

Silva, J. L. R. O. (2014). *O Panorama (1837-1844): Jornalismo e Ilustração em Portugal na Primeira Metade de Oitocentos*. Covilhã, Portugal: Livros LabCom. ISBN: 978-989-654-151-4 (pdf).

Typ. de Castro & Irmão [Editora]. (1860). *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 1, 1.

Typ. de Castro & Irmão [Editora]. (1863). *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 1, 1-8.

William Little [Editora]. (1842-). *The Illustrated London News*. Disponível em: https://bpl.bibliocommons.com/item/show/1651746075_the_illustrated_london_news

Yriarte, C. [Diretor]. (1857). *Le Monde Illustré*, 3, 1. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6222956b.item>

Yriarte, C. [Diretor]. (1874). *Le Monde Illustré*, 912, 209. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6384069c.item>

Yriarte, C. [Diretor]. (1878). *Le Monde Illustré*, 1084, 34-49. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6486546z/fl.item>

8.º Capítulo

Comunicação Visual
Elementos Gráficos e Materiais
de Impressão Tipográfica de
Produção Nacional

8.0. Nota introdutória

Nas evidências até aqui observadas, foi-nos possível constatar que os três periódicos ilustrados têm projetos gráficos bem pensados, bem estruturados e coerentes ao longo da publicação, no entanto reproduzidos a partir de modelos gráfico-editoriais de jornais ilustrados estrangeiros: *O Panorama* é reproduzido do *The Penny Magazine*, o *Archivo Pittoresco* do *Magasin Pittoresque* e *O Occidente* tem como modelos mais evidentes *L'Illustration* e *Le Monde Illustré*. Estes últimos, como vimos, reproduzem o jornal inglês, *The Illustrated London News*.

Nos próximos capítulos pretende-se demonstrar:

- O valor que os diretores d' *O Panorama*, *Archivo Pittoresco* e *O Occidente* atribuíam à comunicação visual, através da escolha e instituição de tipografias nacionais altamente modernizadas;
- Mostrar e explicar que apesar de reproduzirem projetos gráficos estrangeiros, utilizavam deliberadamente elementos de composição gráfica e de impressão tipográfica, exclusivamente de produção nacional;
- Aclarar o motivo que os levou a utilizar esses elementos de produção portuguesa.

Por último queremos demonstrar a seguinte proposição:

Apesar dos três periódicos ilustrados escolhidos reproduzirem projetos gráficos estrangeiros, utilizaram deliberadamente elementos gráficos e de impressão tipográfica de produção nacional.

8.1. A impressão, um valor primordial da comunicação visual — as tipografias nacionais

8.1.1. A tipografia d' *O Panorama*

Para demonstrar o valor que a direção d' *O Panorama* atribuía à qualidade visual do seu periódico, consideramos útil começar por referir a **importância imputada às artes tipográficas**, através dos inúmeros textos publicados que tratam este argumento com um pendor altamente pedagógico. Porque havia também essa preocupação evidente por parte dos diretores, instruir o público leitor sobre estes assuntos. Desde logo podemos apreender este facto no texto introdutório do 1.º número lançado a 6 de maio de 1837. Este texto, para além de introduzir o seu propósito primordial enquanto jornal de difusão de conhecimentos úteis a baixo preço, demonstra o grau de importância dada à tipografia pelos parágrafos que dispensa a este argumento. Os diretores do jornal pretendiam, começar por «instruir» os seus leitores acerca da importância da «arte da impressão», a grande responsável pelo progresso e o conhecimento na humanidade:

Foi a arte da Impressão, inventada no meado do XV século, que deu principio á epocha da verdadeira civilização. (...). O saber rasgou o seu véo de mysterio, e o homem, a quem a consciencia revelava um futuro de gloria litteraria, não deixou mais passar esta voz como uma recordação de um sonho. Os livros em breve se

multiplicaram por tal modo, que em menos de um século os volumes saídos dos diversos prelos da Europa subiam ao número de milhoens, e póde-se conceber até que ponto terão hoje augmentado, se nos lembrarmos que só os impressos nesta parte do mundo que habitamos, montam annualmente a mais de cincoenta mil obras diversas, multiplicadas por milhares de copias. (Introdução, 1837, pp. 1-2)

A direção d' *O Panorama* demonstra desta forma **o valor que atribui a este aspeto primordial da comunicação visual — a impressão —** insistindo em instruir os seus leitores de que, **sem a tipografia não teria havido veiculação da cultura.** Para os diretores era evidente, ser **um dever patriótico, criar um meio comunicativo,** um jornal, que contribuísse para uma grande **mudança na nação portuguesa,** vista como uma das mais atrasadas e que menos seguia o movimento progressivo da humanidade. Esta grande responsabilidade obrigava a que *O Panorama* tivesse uma **qualidade comunicativa eficaz e distinta** de todos os jornais apresentados até à data. Ou seja, era necessário que esta publicação fosse **diferente** a vários níveis, e a **comunicação visual,** mostrava-se uma **estratégia de diferenciação.** Portanto, foi uma **opção deliberada** por parte da direção da Sociedade do Jornal, **utilizar tecnologia tipográfica de ponta** para imprimir *O Panorama*.

Uma tipografia bem apetrechada com maquinaria avançada permitiria grandes tiragens, para poder baixar o preço do jornal e atingir uma franja mais alargada da população portuguesa. Por outro lado, facilitava a **conquista de um objeto visual com uma qualidade digna do progresso e avanço tecnológico que se vivia nos países mais avançados da Europa.** Era necessário oferecer um jornal que fosse ao mesmo tempo **instrutivo e barato,** mas também **belo e apelativo para cativar as massas.**

Estas firmes intenções constatarem-se no relatório de atividades e contas da direção ao fim do primeiro ano de publicação. A 30 de junho de 1838, os diretores da Sociedade escreviam com orgulho sobre o grande esforço que tinham realizado **para instituir uma tipografia própria.** E justificavam aos sócios a aquisição de maquinaria moderna e respetivos utensílios para obter uma melhor qualidade de impressão:

Instituida a typografia, para a impressão do Jornal, a Direcção lhe consagrou os maiores desvêlos, não só para que revertessem em benefício da Sociedade os lucros de que prescindia imprimindo fóra, mas também com o intuito de crear um estabelecimento, que de futuro produzisse solidos interesses. Não foi illudida a Direcção na sua tentativa. O Jornal não perdeu com a mudança; e diga-o a tiragem das estampas. Os particulares procuraram a nossa typografia; e as obras saídas dos nossos prelos lhe tem merecido uma reputação, que reflecte immediatamente sobre a nação. Os louvores dados á nitidez, e boa execução da *Harpa do Crente, do Epitome Chronologico, dos Quadros Historicos,* etc., são testemunhos nada equivocos da verdade da nossa asserção. (...) Esta concorrência já fez necessaria a compra d' um novo prelo, além dos dois que possuíamos, para nos habilitar a satisfazer de prompto a quaesquer encomendas (...). A Direcção está tão convencida deste principio que se anima a propor á Assembleia a compra d'uma prensa hydraulica para tirar a cravagem da impressão e póde affirmar-se que se a futura Direcção for habilitada para esta aquisição a officina obterá ainda maior augmento, porque os auctores a procurarão pelo accio e perfeição das obras, que sahirão rivaes das estrangeiras, e rara será a

typografia do paiz que entre em competencia com a nossa. (...) 230:000 exemplares extrahidos no periodo da sua publicação, fallam sufficientemente em seu abono; o Jornal vai correspondendo ao fim da Sociedade, que é vulgarisar a instrução em todos os ramos litterarios, e ainda nos scientificos e industriaes»²⁴². (Massa, Pedra, & Figanieri, 1839, pp. 6-7)

Um ano depois, a 30 de junho de 1839, mais uma vez os diretores faziam referência à qualidade da sua tipografia e à compra de mais material tipográfico:

A perfeição das obras impressas em nossa typografia promoveu a concorrência de outras obras mais avultadas, que embaraçavam o andamento do Jornal, na ocasião em que tínhamos a reimprimir muitos numeros, que faltavam para preencher collecções, que de toda a parte nos pediam: foi portanto necessaria a compra de mais um prelo igual aos primeiros (...) e pela mesma razão tivemos de augmentar os typos, os ornatos, e utensilios indispensaveis. (...). Temos (...) outro importante melhoramento: fallamos da prensa hydraulica (cuja compra foi votada pela Assembleia Geral no anno preterito), que ha poucos dias despachamos na Alfandega, satisfeita já a sua importancia; brevemente esta maquina estará montada, e então conseguiremos dar ás obras dos auctores, (...) a nitidez que aformosea as melhores impressões estrangeiras²⁴³. (Lobo, Santos, Dally, Sousa, & Motta, 1839, p. 8)

Em 1840 no início do 4.º ano de publicação do periódico já a prensa hidráulica estava montada e em funcionamento e *O Panorama* nas suas páginas consagrou-lhe um artigo extenso sobre as vantagens de tal maquinaria e o seu bom funcionamento.²⁴⁴

A tipografia d' *O Panorama* tornava-se desta forma, uma das mais avançadas do país na época, e além de imprimir com qualidade o seu próprio jornal, imprimia várias obras de escritores importantes. Os lucros obtidos ajudavam a implementar as melhorias necessárias. É notório o elogio que a Comissão nomeada pela Associação Tipográfica Lisbonense fez anos mais tarde, às oficinas d' *O Panorama* e aos bons trabalhos que dela saíam no relatório sobre o novo *Specimen de Typos da Imprensa Nacional* lançado em 1858. Ao comparar as oficinas tipográficas particulares com o estabelecimento da Imprensa Nacional disse o seguinte:

A commissão todavia sente prazer em manifestar que muitas officinas particulares sem os poderosos recursos de que dispõe aquelle estabelecimento, sem gosarem dos privilegios e da protecção que o estado constantemente lhe dispensa, se têm quasi aproximado e, talvez, em um ou outro trabalho, igualado aos da imprensa nacional. **Citaremos em tempos que não vão muito longe a antiga typographia do Panorama, de que**

²⁴² Documento datado de 30 de junho de 1838 e assinado pelos diretores da Assembleia geral da *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*: João Baptista Massa, M. A. Vianna Pedra, J. C. de Figanieri, Este texto encontra-se no Índice do periódico de 1839.

²⁴³ Documento datado de 24 de julho de 1838 e assinado pela Comissão eleita pela Assembleia Geral da *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis* para dar o seu parecer sobre as contas e quesitos apresentados pela Direção d' *O Panorama*. Este texto encontra-se no Índice do periódico de 1839.

²⁴⁴ «A Prensa Hydraulica, que tantos serviços presta hoje a diversos ramos da industria, deve as suas apreciaveis vantagens á pressão poderosa que exercita mediante um esforço proporcionalmente mui pouco consideravel. Esta engenhosa machina funda-se n'uma lei da natureza, segundo a qual a pressão se transmite atravez de todos os fluidos: lei descuberta por Pascal, e que um artista inglez chamado Brahma, aproveitando a compressibilidade da agua, applicou tão vantajosamente á industria. A Sociedade que publica este Jornal, convencida da razão com que o Novo manual de typographia diz que a assetinação das obras impressas é hoje uma operação, por assim dizer, forçada na maior parte das officinas, e sabendo que o melhor meio de conseguir este aperfeiçoamento, que aformosêa os livros estrangeiros, é pela acção da prensa hydraulica, não hesitou em adquirir para o seu estabelecimento typographic esta machina, como já consta ao publico pelos annuncios que a Sociedade fez distribuir. Pelo presente N.º do Panorama e pelos seguintes, que serão d'ora em diante assetinados, conhecerão os leitores os effeitos da prensa hydraulica sobre os impressos, vendo o como desaparece a cravagem do typo e fica lustrado o papel» (Aos nossos Leitores, 1840, pp. 1-2).

era proprietária a sociedade propagadora dos conhecimentos uteis, e actualmente as typographias da sociedade Franco-portuguesa, **Castro & Irmão**, Universal e Futuro, em Lisboa; de Sebastião José Pereira, no Porto; e a impressora da universidade, em Coimbra, que também deve os seus importantes e modernos melhoramentos é aquisição que ha alguns annos fez do seu actual administrador, o sr. Olympo Nicolau Ruy Fernandes, antigo e habilíssimo artista da imprensa nacional²⁴⁵. (Canaveira, 1996, p. 209, [negrito nosso])

Apesar de todos os esforços em se manter um elevado grau de modernidade tecnológica na tentativa de igualar *O Panorama* aos melhores periódicos ilustrados estrangeiros, no final da 2.^a serie (1842-1844) as assinaturas foram diminuindo tornando-se insuficientes para a sustentação financeira do jornal. Este facto acabaria por provocar a sua suspensão por todo o ano de 1845. Em setembro de 1846, o jornal foi relançado pelo editor e livreiro António José Fernandes Lopes e impresso na tipografia com o mesmo nome, dando início à 3.^a série (1846-1856). Esta viria a ser a fase mais conturbada da publicação. *O Panorama* não conseguiu manter o ritmo semanal, ficando suspenso por vários períodos de tempo. A estabilidade só viria a ser totalmente conseguida em janeiro de 1853. O Volume XIV da 4.^a serie (1857-1858) ainda foi impresso nesta última tipografia mas o Volume XV voltou a ser impresso na *Typographia d' O Panorama*. Entretanto voltou a estar suspenso de novo e só em 1866 foi novamente editado por uma parceria entre a empresa d' *O Panorama* e a Tipografia Franco-Portuguesa, até encerrar definitivamente em 1868 por questões financeiras.

O Quadro 9 mostra-nos as casas tipográficas e as respetivas moradas onde foi impresso *O Panorama* desde 1837 a 1868.

²⁴⁵ Relatório da Comissão Nomeada pela Associação Tipográfica Lisbonense para dar o seu parecer acerca do *Specimen de Typos*.

TIPOGRAFIAS E MORADAS ONDE FOI IMPRESSO *O PANORAMA* (1837–1868).

Datas	Casas tipográficas e moradas
1.ª Série (1837-1841)	Desde o n.º 1 (6 maio 1837) até ao n.º 24 (14 outubro 1837) o periódico foi impresso na Imprensa Nacional, Lisboa.
	Em outubro de 1837 muda de Tipografia.
	Desde o n.º 25 (24 outubro 1837) até ao n.º 35 (30 dezembro 1837) foi impresso na <i>Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis</i> : Rua Direita do Arsenal n.º 55, primeiro Andar, Lisboa.
	Desde o n.º 36 (6 janeiro 1838) até n.º 243 (25 dezembro 1841) foi impresso igualmente na <i>Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis</i> , mas a morada passou a ser: Rua Nova do Carmo n.º 39 D, Lisboa.
2.ª Série (1842-1844)	Desde o n.º 1 (1 janeiro 1842) até n.º 157 (28 dezembro 1844) foi impresso igualmente na <i>Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis</i> mas a morada mudou para o Largo do Pelourinho n.º 24.
3.ª Série (1846-1856)	Desde o n.º 1 (5 setembro 1846) até n.º 53 (31 dezembro 1853) foi impresso na <i>Typographia de A. J. F. Lopes</i> : Rua Áurea n.º 67, Lisboa.
	Desde o n.º 1 (7 janeiro 1854) até n.º 52 (29 dezembro 1855) foi impresso na <i>Typographia do Panorama</i> : Travessa da Victoria, 52, Lisboa.
	Desde o n.º 1 (5 janeiro 1856) até n.º 52 (27 dezembro 1856) foi impresso na <i>Typographia de A. J. F. Lopes</i> : Travessa da Victoria, 52, Lisboa.
4.ª Série (1857-1858)	Desde o n.º 1 (3 janeiro 1857) até n.º 52 (26 dezembro 1857) foi impresso na <i>Typographia de A. J. F. Lopes</i> : Travessa da Victoria, 52, Lisboa.
	Desde o n.º 1 (2 janeiro 1858) até n.º 52 (25 dezembro 1858) foi impresso na <i>Typographia do Panorama</i> : Travessa da Victoria, 52, Lisboa.
5.ª Série (1866-1868)	Desde o n.º 1 (1866) até n.º 52 (1868) foi impresso na <i>Typographia Franco-Portuguesa</i> : Rua do <i>Thesouro</i> Velho 6, Lisboa.

Quadro 9 Tipografias e moradas onde foi impresso *O Panorama* desde 1837 até 1868. Fonte: autora (2017).**8.1.2. A tipografia modelo do *Archivo Pittoresco***

Tal como a direção d' *O Panorama*, também os diretores do *Archivo Pittoresco* **atribuíam à qualidade visual impressa do seu periódico uma importância primordial**. Podemos verificar este valor pela excelente qualidade de impressão que o *Archivo Pittoresco* apresenta desde o início, melhorando sempre até ao final, salvo no último ano por razões financeiras.

O *Archivo* era impresso em tipografia própria. Era a Tipografia Castro & Irmão e C.^a que pertencia aos irmãos Vicente Jorge e João Maria de Castro, e ainda ao Sr. Thomaz de Aquino Gomes, um capitalista amigo da família. Quando o periódico

surgiu em 1857, a tipografia localizava-se na Rua da Boavista n.º 4, em Lisboa. Em novembro de 1858, um grande incêndio²⁴⁶ nesta rua destruiu todas as suas instalações, obrigando a que as oficinas passassem a funcionar provisoriamente num outro local na mesma rua. A direção do *Archivo* rapidamente recomeçou a impressão regular do jornal. Segundo Graça Afonso (2007), deve-se ao precioso auxílio do Instituto Industrial a recuperação rápida da tipografia, que restaurou os prelos e as máquinas em troca dos salários dos operários. Ainda assim, foi necessário comprar um prelo mecânico para retomar a impressão. O diretor artístico d' *O Occidente*, Caetano Alberto, em 1887 refere que antes do incêndio, no primeiro ano e meio de publicação do *Archivo Pittoresco*:

(...) já as suas officinas tinham attingido um certo desenvolvimento, achando-se munidas de todo o material typographico mais moderno, e realizando grandes progressos na impressão, que se achava ainda muito atrasada entre nós. Tentou por este tempo **Vicente Jorge de Castro fazer uma publicação illustrada, que elle tinha como um meio de aperfeiçoamento para a impressão, ao mesmo tempo que desejava dar um impulso vigoroso á gravura em madeira em Portugal**, que elle considerava tão intimamente ligada á typographia, como effectivamente é, pois que, se tem desenvolvido e aperfeiçoado. (Alberto, 1887c, p. 93, [negrito nosso])

Salientamos que Alberto foi um importante gravador do *Archivo*, portanto testemunhara o avanço tipográfico com que este fora impresso nestas oficinas. Em 1860 a tipografia foi finalmente transferida para o N.º 31 da Rua da Cruz do Pau, também em Lisboa, local onde mais tarde *O Occidente* viria a ser impresso pelo grande prestigio que esta casa tipográfica ainda mantinha. Alberto (1887d) refere que a tipografia Castro & Irmão estava instalada num antigo palácio onde por muitos anos estivera estabelecida a tipografia do *Jornal do Commercio* e a tipografia do *Futuro*. Vicente Jorge de Castro mandou recuperar o palácio expressamente para a sua tipografia, destinando o andar térreo e o primeiro andar para as oficinas e reservando o resto do imóvel para a sua habitação. Caetano Alberto salienta de forma evidente a **grande qualidade desta casa tipográfica, como a única naquela época que foi expressamente construída para o efeito**:

É este o unico estabelecimento typographico particular, que nós saibamos existir em Lisboa, em casa expressamente feita para esse fim.

No pavimento do rez-do-chão acham-se instaladas a officina de impressão com quatro machinas de imprimir e sete prelos manuaes, calandras, prensa, motor, aparelhos de enxugar papel etc., deposito de papel e de impressos e officinas de stereotypia e de carpinteiro. No primeiro andar são as officinas de composição, de brochuras, e escriptorios. (Alberto, 1887d, p. 131)

²⁴⁶ Este grande desastre foi notícia de primeira página, com uma gravura de Coelho produzida a partir de um desenho de Nogueira da Silva no *Archivo Pittoresco*, (Coelho, 1858).

Na Fig. 60 podemos ver uma imagem da vista exterior do estabelecimento onde estava instalada a Tipografia Castro & Irmão. É uma gravura de Caetano Alberto.



Fig. 60 Imagem do edifício onde estava instalada a Tipografia Castro & Irmão. Fonte: (Alberto, 1887a, n.º 305, p. 136).

O artigo coloca a ênfase na organização das oficinas, no asseio e na qualidade dos demais materiais para a impressão do periódico, desde a maquinaria até aos depósitos de papel. Como se pode depreender, tratava-se de uma grande casa tipográfica, com um nível de desenvolvimento considerável. As oficinas de impressão estavam separadas das oficinas de composição gráfica, que naturalmente exigiam mais concentração e silêncio. A tipografia Castro & Irmão era considerada na época uma «typographia modelo» contrastando muito com as restantes, que segundo Alberto, tinham o aspecto de «verdadeiras carvoarias, d’onde custava a compreender podesse sahir cousa limpa» (Alberto, 1887d, p. 131). Alberto reconhecia inclusive que comparando-a com as tipografias de 1887, apesar dos melhoramentos consideráveis, a de Castro & Irmão continuava a ser apontada como vanguardista. Salientamos as duas ilustrações nas Fig(s). 61 e 62, na página seguinte, publicadas no mesmo artigo, nas quais podemos observar as oficinas tipográficas muito bem organizadas e com as maquinarias e demais materiais para a impressão. Estas gravuras, assinadas pelo desenhador Newton e gravadas por Alberto, permitem-nos observar como eram as instalações de uma das melhores oficinas tipográficas do século XIX. Na oficina de composição gráfica podemos ver inúmeras caixas tipográficas em cima de cavaletes e várias gavetas onde se guardavam as coleções de *tipos*, as vinhetas e as gravuras. Podemos também ver uma maquina de impressão de provas. Nas mesas do meio parecem estar pousadas *Formas*, *Galés* entre outros utensílios de composição gráfica. Na oficina de impressão podemos ver diversos prelos.

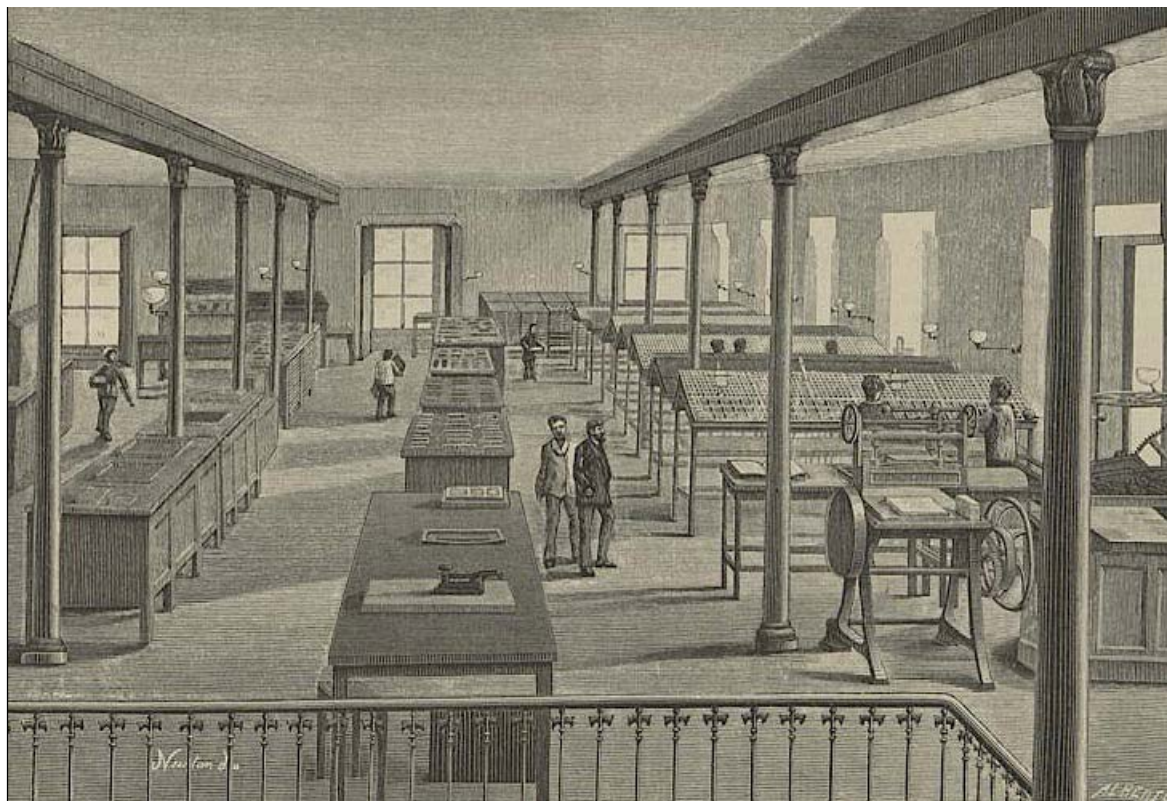


Fig. 61 Imagem da oficina onde se realizava a composição gráfica do *Arquivo Pittoresco* na Tipografia Castro & Irmão. Fonte: (Newton & Alberto, 1887a, n.º 305, p. 133).

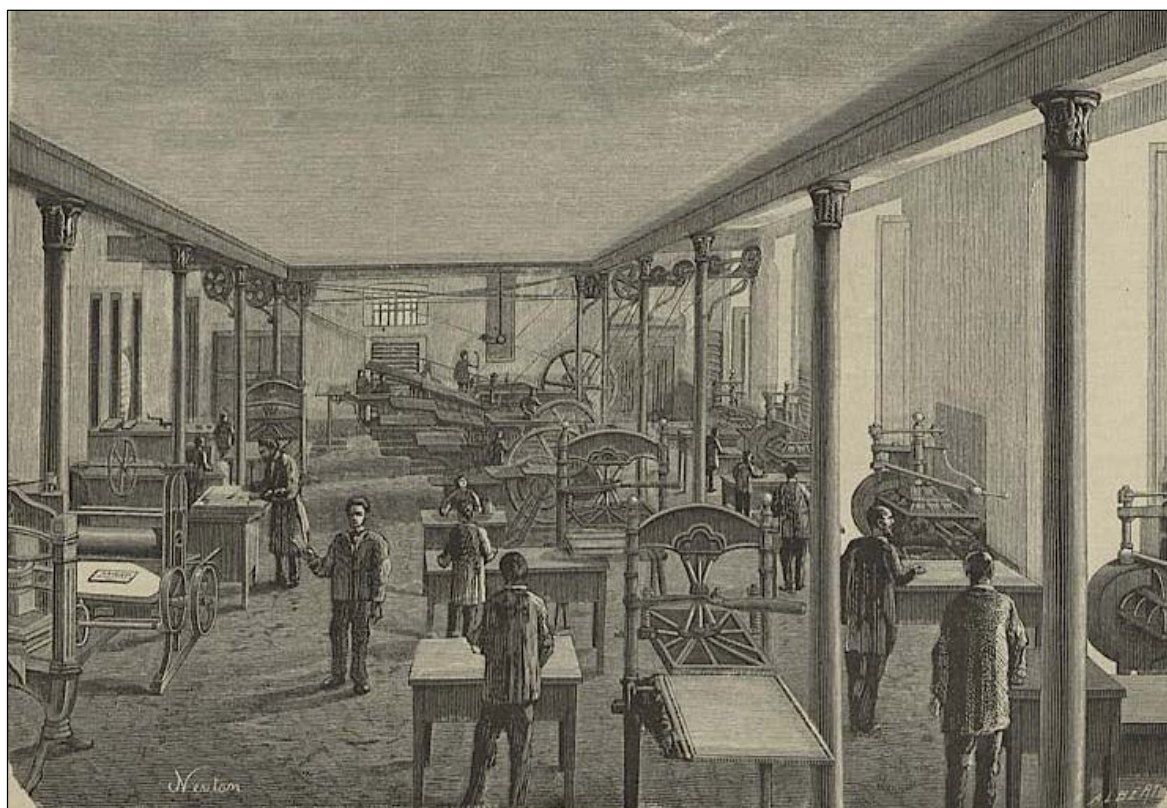


Fig. 62 Imagem da oficina de impressão da Tipografia Castro & Irmão. Fonte: (Newton & Alberto, 1887b, n.º 305, p. 133).

A tipografia de Vicente Jorge de Castro foi inúmeras vezes apontada como exemplar e de grande qualidade. Salientamos o parecer aquando da saída do mencionado catálogo de fontes da Imprensa Nacional em 1858,²⁴⁷ no qual, esta tipografia também vem referenciada como uma das melhores só equiparável à da Imprensa Nacional. O parecer revela-nos que em Lisboa naquela época só tinham prelos mecânicos a Imprensa Nacional e poucas oficinas particulares, entre as quais, precisamente a tipografia dos Srs. Castro & Irmão.²⁴⁸ A Comissão fez ainda uma especial menção aos trabalhos apresentados por esta casa tipográfica na exposição de Paris em 1855,²⁴⁹ os quais, obtiveram um prémio pela sua excelente qualidade.

Além do que já ficou dito, os prólogos que os diretores do *Arquivo* foram escrevendo aos leitores no início de cada volume, também constituem fontes de evidência, nas quais podemos aferir **as preocupações com a comunicação visual impressa e a vontade em partilhar com o público leitor todos os melhoramentos implementados** no jornal. Nestes vêm sempre descritos os pontos de situação, e referidas inúmeras explicações sobre os vários assuntos relacionados com a tipografia. Constatámos nestes textos, e noutros publicados na Imprensa da época, o orgulho expresso pela crescente qualidade visual do *Arquivo* e salientamos o facto de **vários materiais tipográficos mencionados serem de fabrico nacional**, entre os quais, salientamos a **caixa tipográfica Castro**, inventada por Vicente Jorge de Castro que passaremos a explicar.

Num artigo do n.º 296 de 11 março de 1887 d' *O Occidente*, Caetano Alberto refere-nos a reforma revolucionária para a época levada a cabo por Vicente Jorge de Castro na *caixa tipográfica* em uso nas diversas tipografias da época. As *caixas* para composição gráfica que se usavam, ainda que com pequenas modificações, eram idênticas àquelas do final do século XV e XVI e muito semelhantes para todos os países. O que significa que eram iguais para todos os idiomas, facto que Vicente de Castro não compreendia: como é que uma mesma caixa podia ter servido durante tantos anos à diversidade de línguas sem dar graves inconvenientes. Alberto explica-nos que efetivamente dava muitos problemas, mas um compositor depois de aprender com uma *caixa* habituava-se e não a largava mais, mesmo que esta não fosse adequada. Alberto refere-nos que em França, já se tinham operado inúmeras pequenas modificações para o idioma francês e Vicente de Castro quis resolver o problema para a língua portuguesa. Para isso realizou um aturado estudo sobre a língua, no sentido de conhecer as afinidades das palavras e das letras, assim como o consumo relativo de cada letra. Depois de concluir os seus estudos dividiu a sua *caixa* de modo a que as diversas letras ficassem equilibradas e dispostas de maneira a facilitarem a composição «Conseguiu gloriosamente o que intentara, e desde 1852 que a sua caixa principiou a servir na sua typographia, com reconhecidas vantagens» (Alberto, 1887b, p. 61).

Em 1871 e depois em 1876, Vicente Jorge de Castro, publicou folhetos com o título *Caixa, Cavallette e Divisorio da Typographia Castro & Irmão*. Segundo nos refere Alberto, nestes folhetos podem ver-se os desenhos da *caixa* Castro, bem como aqueles da *caixa*

²⁴⁷ Este parecer só foi publicado cerca de dois anos depois do lançamento do catálogo.

²⁴⁸ Rui Canaveira refere: «Em Lisboa só têm prelos mechanicos as officinas particulares da Revolução de Setembro, Universal, Jornal do Commercio e Nação. As typographias dos srs. Castro & Irmão, Franco-portugueza e do sr. Lopes na rua do Oiro, possuem também pequenas machinas» (Canaveira, 1996, p. 216).

²⁴⁹ Menção emitida pela Comissão: «Cumpre tambem aqui fazer honrosa e especial menção dos trabalhos apresentados pelos srs. Castro & Irmão, e que foram manter o nosso bom nome no grande torneio universal da industria na cidade de Paris em 1855, onde estes trabalhos obtiveram um premio. N'estes trabalhos, que eram principalmente figuras geometricas, bilhetes, talões, etc., feitos com filetes de zinco, têm sempre estes artistas mostrado muita habilidade, e encontram poucos concorrentes ao seu merito» (Canaveira, 1996, p. 225).

antiga, das *caixas* modificadas da Imprensa Nacional de Lisboa, das francesas e da espanhola, para que se pudesse confrontar e reconhecer as vantagens da *caixa* Castro. Diz-nos também Alberto que nestes folhetos aparecem desenhos do *cavallete* e de um novo *divisorio*, ambos adotados na tipografia Castro & Irmão. Todos estes instrumentos sofreram adaptações inventadas por Vicente Jorge de Castro. Tanto a imprensa portuguesa como os jornais de tipografia estrangeiros, a quem Vicente de Castro enviou o seu folheto fizeram elogios ao trabalho. No artigo de Alberto (1887b) podem ser lidas as várias críticas positivas expressas na imprensa estrangeira.

Não encontrámos os mencionados folhetos, mas, constatámos que anos mais tarde ainda a sua caixa tipográfica era referida como modelo especial. Em 1900 o compositor gráfico Joaquim dos Anjos, no seu *Manual do Typographo*, quando se refere às caixas tipográficas destaca a do Sr. Castro & Irmão e apresenta imagens:

Adeante apresentamos diversos modelos de caixas, para melhor compreensão do que deixamos dito. N'elles incluímos a caixa do sr. Castro Irmão (artista distinctissimo, e proprietario de um dos estabelecimentos typographicos mais importantes de Lisboa), porque nos parece a que melhor auxilia, pelo seu modelo especial, o trabalho do compositor. (Anjos, 1900, p. 18)

Na Fig. 63 podemos ver três modelos de caixas tipográficas. A imagem (A) é uma caixa tipográfica que Joaquim dos Anjos aponta como Caixa Antiga, a (B) é a Caixa da Imprensa Nacional e a (C) é a Caixa tipográfica de Castro & Irmão.

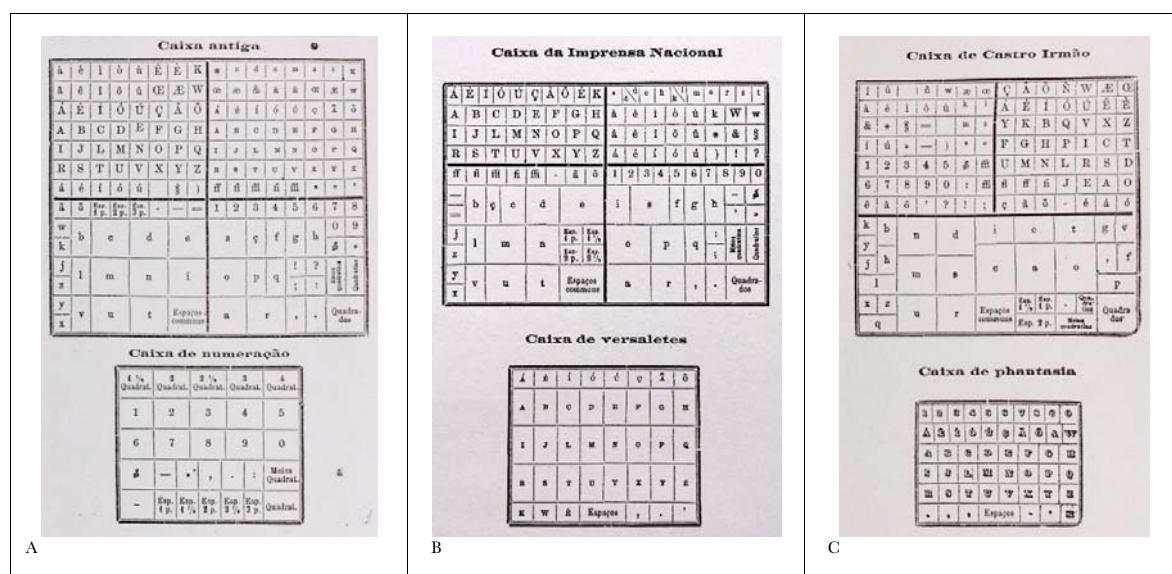


Fig. 63 Três modelos de caixas tipográficas: Caixa Antiga, Caixa da Imprensa Nacional e Caixa de Castro & Irmão. Fonte: (Anjos, 1900, pp. 19-21).

Os excertos de texto apresentados demonstram, **o valor que os proprietários e editores Vicente de Castro e seu irmão atribuíam à qualidade visual impressa do seu jornal ilustrado**, imprimindo-o com as melhores tecnologias da época. Este facto permite-nos dizer que **a qualidade na comunicação visual fazia parte da sua estratégia editorial e gráfica**. O impacto que o *Archivo Pittoresco* poderia ter no público dependia em grande parte da qualidade

da impressão. Por outro lado, através da impressão do *Archivo*, pretendia Vicente de Castro aperfeiçoar a tipografia em Portugal e ainda, como vimos, melhorar a composição gráfica apresentando uma nova solução de caixa tipográfica.

8.1.3. As tipografias d' *O Occidente*

Tal como nos periódicos anteriores também os diretores d' *O Occidente* **atribuíam grande relevância à qualidade visual impressa do periódico.** Demonstraremos este facto através dos inúmeros textos que publicaram e nos quais referem a importância do avanço tecnológico das tipografias portuguesas.

Vamos começar por referir a primeira tipografia onde foi impresso, que era do prestigiado tipografo Adolpho Lallemant (Typographia Lallemant Frères de Francisco e Adolpho Lallemant) «que tinha a grande escola da typographia franceza» (*O Occidente* — Commemoração do XXV Anno, 1902, p. 3). A sua casa tipográfica encontrava-se no n.º 6, da Rua do *Thesouro Velho*, em Lisboa.

Quando da morte de Adolpho Lallemant (1830-1891) *O Occidente* publicou um extenso artigo em sua homenagem no qual nós podemos aferir o relevo que a direção dava à qualidade da impressão desde os primeiros fascículos. Refere Caetano Alberto que:

(...) com a morte de Adolpho Lallemant, a gravura perdia o impressor que mais a fizera brilhar entre nós, sob a arte com que elle a sabia imprimir.

Era um artista, na verdadeira acepção d'esta palavra. (...). Lallemant com a sua fina arte e gosto sabia tirar partido da gravura mais grosseira ou imperfeita, dando-lhe um aspecto de finura e perfeição que ella realmente não tinha. (...) quando veio para Portugal era um impressor que conhecia todos os processos da sua arte, no estado de adiantamento em que ella se achava n'aquella epoca. Dotado de intelligencia clara e de gosto de artista, é facil calcular as muitas surpresas que o esperavam em Lisboa, ao vêr o grande atrazo em que se encontrava a typographia por aquelle tempo entre nós. (...). O nome de Adolpho Lallemant acha se intimamente ligado aos progressos que a arte typographica tem feito com o nosso paiz n'estes ultimos 30 annos, e isso bastava para aqui lhe consagrarmos esta homenagem á sua memoria. (...). Adolpho Lallemant foi o primeiro impressor do OCCIDENTE; foi elle que durante seis annos imprimiu o nosso periodico, o que deixou de fazer quando este passou a imprimir-se em typographia nossa.

Os cuidados esmeros que o OCCIDENTE lhes mereceu durante aquelle tempo, só o sabe quem o acompanhou na tarefa.

Nós somos testemunhas do quanto elle se esforçava para que **o nosso periodico sahisse com a perfeição typographica e regularidade que sempre o distinguio.**

Adolpho Lallemant estava sempre prompto a todos os sacrificios.

Quantas vezes se acabavam gravuras por alta noite, na vespera do dia em que o OCCIDENTE devia sahir a publico, e Lallemant esperava por essas gravuras ás tres e quatro horas da madrugada, na officina para lhes fazer o *mise en train*, e de manhã o OCCIDENTE sahia a publico (...). (Alberto, 1891, pp. 148-150 [negrito nosso])

Num outro artigo publicado três anos antes, em novembro de 1878, Adolpho Lallemant foi honrado pelo facto de a sua tipografia ter ganho um prémio pela qualidade das suas obras impressas expostas na Exposição Universal de Paris de 1878.

Nesta mesma exposição *O Occidente* pela sua grande **qualidade editorial e gráfica** também recebeu uma menção honrosa.²⁵⁰

Adolpho Lallemant veio para Lisboa convidado pelo seu irmão Francisco que era um hábil fundidor de tipos residente em Portugal desde os finais da década de 40, tendo a seu cargo a antiga fundição de Silva & Filhos. Adolpho iniciou a sua atividade profissional muito cedo, aos 13 anos de idade, numa grande tipografia em Lille, França. Quando veio para Portugal já era um impressor muito experiente e conhecia todos os processos da sua arte no estado de adiantamento em que ela se encontrava na época nos países mais avançados. Por esta razão os seus trabalhos impressos começaram a chamar a atenção do público em geral e principalmente da classe tipográfica, tornando-o num consultor frequente sobre questões técnicas de impressão. Os principais estabelecimentos do estado chamaram-no por diversas vezes. Por exemplo em 1869 foi chamado á Casa da Moeda pelo então diretor, o Sr. D. José de Saldanha, para a direção da oficina de impressão de estampilhas do correio e selos de verba.

Atribui-se também a Adolpho Lallemant o início e aprofundamento em Portugal da impressão a cores ou a *chromo-typographia*. Após a sua morte foi o seu filho Luciano Lallemant que lhe seguiu as pisadas. *O Occidente* foi impresso nesta tipografia desde 1877 a 1882, só a deixando para ser impresso em tipografia própria.

Todas estas questões relacionadas com a tipografia e a qualidade de impressão do periódico foram enaltecidas e minuciosamente explicadas ao público leitor em vários artigos ao longo da publicação. Esta postura, revela a **importância primordial que os diretores d' *O Occidente* atribuíam à qualidade da impressão**. Por outro lado, o facto de instruírem o público acerca de todas estas questões, relacionadas com a impressão do Jornal, **demonstra uma estratégia que se prende com o ir inculcando nos leitores certos princípios de qualidade relacionados com a comunicação visual**. E finalmente **também demonstra um sentido de patriotismo ao valorizar as tipografias portuguesas pela sua grande qualidade, capazes de «rivalizar» com as casas tipográficas estrangeiras**.

Em dezembro de 1883 *O Occidente* passa a ser impresso na *Typografia Elzeviriana*, cujo sócio era o próprio Caetano Alberto, como sabemos, diretor artístico e proprietário d' *O Occidente*. Mais uma vez o periódico escreve aos «Estimaveis Assignantes» em relação à sua impressão:

O OCCIDENTE, concluindo hoje o seu 6.º volume, dá-nos a satisfação de termos vencido as dificuldades enormes que no nosso paiz tem feito parar a meio do caminho muitas outras publicações do mesmo genero. (...) A impressão do OCCIDENTE, confiada á Typographia Elzeviriana é uma **garantia segura da sua execução pois que é feita em machina especial, que junta ao bom pessoal, lhe permite rivalisar com as melhores impressões do estrangeiro**. (A Empreza, 1883, p. 288 [negrito nosso])

Em 1887, *O Occidente* volta a mudar de tipografia, passando a ser impresso durante dois anos na prestigiada *Typographia Castro Irmão*, já referida anteriormente. Esta

²⁵⁰ «Para o nosso paiz vieram muitas d'estas medalhas, como premio e incentivo á nossa industria, tocando uma d'ellas a mrs. Lallemant Frères, intelligentes e zelosos artistas que tantos serviços teem prestado á arte typographica no nosso paiz, e directores da officina em que é impresso o OCCIDENTE, ao qual tambem n'este certamen coube uma menção honrosa» (Medalha da Exposição de Paris, 1878, p. 174).

mudança foi o pretexto para a publicação de um extenso artigo assinado por Caetano Alberto sobre a História desta tipografia e do periódico ilustrado *Archivo Pittoresco*, analisado anteriormente. Trechos deste texto já foram citados, queremos mais uma vez sublinhar a importância que *O Occidente* atribuía à qualidade da impressão pela opção deliberada de tipografias modernas e bem apetrechadas, sempre as melhores que havia na época.

Em janeiro de 1889, *O Occidente*, volta a mudar de casa tipográfica passando a ser impresso na tipografia *Adolpho, Modesto & C.^a — Impressores*. A Fig. 64 mostra uma imagem destas oficinas de Impressão.

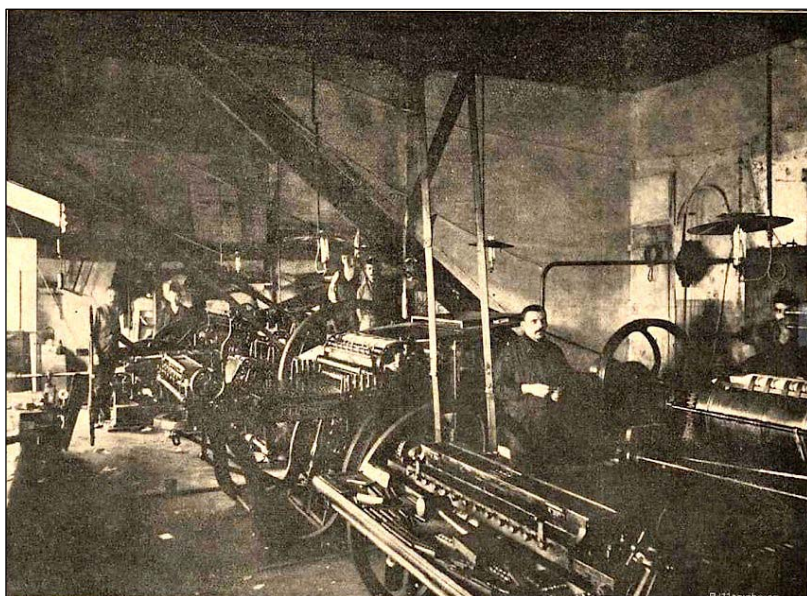


Fig. 64 Imagem das oficinas de Impressão da tipografia Adolpho Modesto & C.^a — Impressores. Fonte: (*O Occidente* — Commemoração do XXV Anno, 1902, n.º 829/830, p. 13).

É nestas oficinas que se realizam as suas primeiras experiências a cores publicando em 21 dezembro de 1890 o primeiro fascículo com algumas páginas a 4 cores. É com orgulho que a Empresa d' *O Occidente* escreve aos assinantes:

Á similhaça do que usam as illustrações estrangeiras, resolvemos que o ultimo numero d'este anno, fosse como aquellas costumam fazer, um numero mais puramente litterario e artistico, dedicado principalmente ás crianças de quem são as festas com que se celebra o nascimento do Redemptor e o Anno Novo. (...). Sem pretendermos encarecer as difficuldades com que luctamos para a publicação d'este numero e as enormes despezas a que o mesmo nos obrigou, bastará dizer que é **uma inovação**, para que facilmente se comprehendam as difficuldades e despezas que nos assoberbam, e se nos releve quaisquer faltas que se possam notar n'este trabalho que temos a honra de submeter á apreciação do publico (...). (A Empreza, 1890, p. 287 [negrito nosso])

Como é um número especial de Natal é constituído por 10 páginas. Na Fig. 65, na página seguinte podemos ver quatro gravuras a cores deste número, realizadas pelo artista gráfico Luciano Freire.



Fig. 65 Quatro gravuras a cores publicadas n' *O Ocidente* no fascículo de natal de 1890. Fonte: (Freire, 1890, n.º 432, pp. 281-288).

A penúltima casa tipográfica, *Tipografia do Annuario Commercial*, na qual *O Occidente* foi impresso entre os anos de 1905 a 1914, também mereceu um extenso artigo em 1908, a propósito da Mostra Portuguesa na Exposição Nacional do Rio de Janeiro. Nesta mostra os trabalhos tipográficos executados nestas oficinas foram muito apreciados pela variedade e perfeição. Eis como *O Occidente* enaltece e descreve com grande pormenor a vanguarda desta casa tipográfica:

A Tipografia do Annuario Commercial, participa em larga escala de todos os progressos que as artes graficas tem alcançado nestes ultimos vinte annos em nosso país, e para confirmar esta afirmação bastará visitar este estabelecimento, instalado em edificio proprio, em parte dos terrenos do antigo jardim do palacio dos srs. marquêses de Castelo Melhor, hoje pertencente ao sr. marquês da Foz, na praça dos Restauradores, que faz a entrada da grande Avenida da Liberdade, obra mais béla da Lisboa moderna. (...) Esta tipografia consta principalmente de tres grandes oficinas, sendo duas destinadas á composição e uma á impressão, além de outras dependencias. As oficinas de composição, amplamente instaladas, recebendo ar e luz de grandes janélas contínuas, com cubagem de 6m de altura de tétos, são, sem duvida, **as mais vastas deste genero no nosso país, e como não haverá muitas no estrangeiro.**

A uma destas oficinas está anexa a de fundição de tipos e de estereotipo com uma produção diaria de 300 kilos de material para uso exclusivo da casa.

Abastecidas com uma grande quantidade de tipos comuns e de fantasia em que se contam 429 variedades, estão habilitadas a executar todos os trabalhos tipograficos desde os mais vulgares até aos mais complicados e de luxo. O pessoal destas oficinas eleva-se á media de 60 compositores.

A oficina de impressão está nas mesmas condições de larguesa e higiene, das que deixámos descritas, e para dar ideia disto, bastará saber que nella estão instaladas dezesseis maquinas de impressão das mais modernas e melhor experimentadas, cada uma movida por seu motor elétrico desenvolvendo a força total de 60 cavalos. Entre estas maquinas ha uma ultimamente instalada, para imprimir a duas cores de uma vez, modelo de 1907, da acreditada fabrica Koenig & Bauer, a primeira introduzida em Portugal. Ha ainda nesta oficina tres guilhotinas, um prelo manual e duas picotas. O numero de impressores condutores, marginadores e serventes é de trinta homens.

Todas as oficinas são iluminadas a luz elétrica (arcos voltaicos) o que as torna tão claras de noite como de dia.

Um grande deposito de papeis de impressão de todas as qualidades, habilita esta tipografia a fornecer de pronto o papel para qualquer obra, nas melhores condições. O capital empregado neste grande estabelecimento representa uns 120:000\$000 réis.

É na Tipografia do Annuario Comercial, que ha tres annos se compõe e imprime o OCCIDENTE, como aquella que melhor podia satisfazer ás exigencias de uma publicação desta ordem (...). (Portugal na Exposição Nacional do Rio de Janeiro. A Tipografia do Annuario Comercial, 1908, pp. 221-222)

Nas Fig(s). 66 e 67, na página seguinte, podemos ver duas imagens fotográficas das oficinas tipográficas do *Anuário Comercial*. A primeira é da oficina de composição gráfica, e a segunda é da oficina de impressão.



Fig. 66 Oficina de composição gráfica da Tipografia do Anuário Comercial. Fonte: (Portugal na Exposição Nacional do Rio de Janeiro. A Tipografia do Anuário Comercial, 1908, n.º 1072, p. 221).



Fig. 67 Oficina de impressão da Tipografia do Anuário Comercial. Fonte: (Portugal na Exposição Nacional do Rio de Janeiro. A Tipografia do Anuário Comercial, 1908, n.º 1072, p. 221).

O artigo coloca a ênfase na **modernidade e qualidade da casa tipográfica**: a grandeza das oficinas; a iluminação, seja natural que artificial apenas introduzida em Portugal; uma máquina para imprimir a duas cores de uma só vez, modelo de 1907 da fábrica Koenig & Bauer, a primeira que se tinha introduzido em Portugal; o vasto n.º de empregados, só de compositores 60, entre outros. A *Tipografia do Anuário Comercial* instalada à entrada da Avenida da Liberdade, também ela referencia do luxo e do progresso da cidade moderna em que Lisboa finalmente se estava a tornar, era o **testemunho dos progressos que as artes gráficas tinham alcançado no nosso país**. Portanto, este texto, tal como os anteriores, confirma-nos a importância que a Empresa d' *O Occidente* dava à qualidade da impressão das suas páginas, pela ênfase que coloca em todos os pormenores das oficinas e principalmente o modo como termina o texto, salientando que **só uma tipografia altamente qualificada poderia «satisfazer às exigências de uma publicação desta ordem»** (Portugal na Exposição Nacional do Rio de Janeiro. A Tipografia do Anuario Comercial, 1908, pp. 221-222). Exigências que se prendem com a comunicação visual e gráfica do periódico.

Todos os textos consultados permitem-nos observar que era uma **estratégia de comunicação visual, que o periódico fosse impresso com grande qualidade tipográfica**. Não podemos esquecer que *O Occidente*, bem como os anteriores jornais ilustrados analisados, tinham modelos gráficos como referências de qualidade. **Era imperativo que *O Occidente* pudesse rivalizar em qualidade visual impressa com os periódicos ilustrados dos outros países europeus**.

O Quadro 10, na página seguinte, mostra-nos as casas tipográficas e as respetivas moradas onde foi impresso o periódico ilustrado *O Occidente* desde 1877 a 1915.

TIPOGRAFIAS E MORADAS ONDE FOI IMPRESSO <i>O OCCIDENTE</i> (1877-1915).	
Datas	Casas tipográficas e moradas
1877-1883	Em 1877 o <i>Prospecto Specimen</i> foi impresso por Lallemant Frères na Rua do Tesouro Velho n.º 6, Lisboa.
	Desde o n.º 1 até ao n.º 171 foi igualmente impresso por Lallemant Frères na Rua do Tesouro Velho n.º 6, Lisboa.
outubro 1883-1887	Em outubro de 1883 muda de Tipografia.
	Desde o n.º 172 até ao n.º 300 foi impresso na Typographia Elzeviriana de Caetano Alberto & Faro na Rua do Instituto Industrial n.º 23 a n.º 38, Lisboa.
abril 1887-1888	Em maio de 1887 muda de Tipografia.
	Desde o n.º 172 até ao n.º 360 foi impresso na Typographia Castro & Irmão na Rua da Cruz de Pau n.º 31, Lisboa.
1889-1893	Em janeiro de 1889 muda de Tipografia.
	Desde o n.º 361 até ao n.º 540 foi impresso na tipografia Adolpho, Modesto & C.^a — Impressores na Rua Nova do Loureiro n.º 25 a n.º 43, Lisboa.
1894-1904	Em 1894 a tipografia Adolpho, Modesto & C. ^a — Impressores é adquirida pela casa tipográfica Barata & Sanches.
	Desde o n.º 541 até ao n.º 900 foi impresso na tipografia Barata & Sanches, antiga casa Adolpho, Modesto & C.^a na Rua Nova do Loureiro n.º 25 a n.º 35, Lisboa.
1905	Em janeiro de 1905 muda de Tipografia.
	Desde o n.º 901 até ao n.º 907 foi impresso na Typografia Ferreira e Oliveira Lda na Rua d'Alegria n.º 100, Lisboa.
março 1905-1914	Em 20 março 1905 muda de Tipografia.
	Desde o n.º 908 até ao n.º 1296 foi impresso na Tipografia do Anuario Comercial na Calçada da Glória n.º 5, Lisboa.
1915	Em janeiro de 1915 muda de Tipografia.
	Desde o n.º 1297 até ao n.º 1315 foi impresso na Typographia de César Piloto no Largo de S. Roque n.º 11 a n.º 12, Lisboa.

Quadro 10 Tipografias e moradas onde foi impresso *O Occidente* desde 1877 até 1915. Fonte: autora (2017)

8.2. Elementos gráficos e de impressão tipográfica exclusivamente portugueses — um papel de fabrico nacional, tipos móveis de fundição nacional e ilustrações em gravura de madeira realizadas por artistas nacionais

Nas evidências até aqui observadas foi-nos possível constatar que a qualidade da comunicação visual impressa era um valor primordial para os três periódicos ilustrados em análise. Tanto *O Panorama*, como o *Archivo Pittoresco* e o *O Occidente*, atribuíam grande importância à tipografia. Não só no sentido de alcançar objetos gráficos, belos e apelativos, com a finalidade de cativar as massas, como para rivalizar, em qualidade de impressão, com os seus modelos gráfico editoriais estrangeiros.

Demonstrámos também que os três periódicos foram impressos em tipografias portuguesas com tecnologia de ponta, as melhores que havia na altura em Portugal.

Queremos agora demonstrar que, apesar da reprodução dos modelos gráficos estrangeiros, estes três periódicos ilustrados tinham a preocupação em expressar uma **ideia de nacionalidade através da utilização de alguns elementos constituintes da composição gráfica e da tipografia, de produção exclusivamente nacional.**

Começaremos pela escolha do papel para impressão de fabrico nacional, depois falaremos dos *tipos* móveis de fundição nacional e por fim das imagens em gravuras de madeira realizadas em Portugal por artistas nacionais.

8.2.1. Papel de fabrico nacional para a impressão tipográfica

O relatório de atividades e contas da direção d' *O Panorama*, de 30 de junho de 1838, já mencionado anteriormente, para além de comunicar aos sócios os melhoramentos tipográficos relacionados com o estabelecimento da tipografia própria, informa-nos também que a direção tinha chegado a um acordo com uma fábrica de papel nacional, a *Fábrica da Louzã*. Este facto, como podemos constatar pelo excerto de texto, era da maior importância:

(...) além dos melhoramentos indicados, obteve a Direcção o que sempre desejára, isto é, que o **Jornal chegasse ao maior auge de nacionalidade**; pesava-lhe o vêr-se obrigada a empregar papel estrangeiro, até que em fim **estabeleceu relações com o proprietario da Fábrica da Louzã, que se comprometteu a fornecer-lhe o papel necessario, e da qualidade conveniente**: a Direcção abraçou a proposta, e só espera que esta preferencia dada a uma fabrica do paiz seja o estímulo para o melhoramento da manufactura. (Massa, Pedra, & Figaniere, 1839, pp. 6-7 [negrito nosso])

Como se pode verificar, para a Direcção do jornal era muito importante que a impressão d' *O Panorama* fosse realizada **em papel fabricado em Portugal por questões de patriotismo**, sublinhamos a expressão «**que o Jornal chegasse ao maior auge de nacionalidade**». Apostar numa fábrica portuguesa, era um ato patriótico, não só pelo facto de utilizar um papel nacional, mas também porque fazia avançar a indústria portuguesa do papel que se encontrava atrasada em relação às outras nações europeias. Era um modo de ficar a par com o resto da Europa,

considerada o mundo avançado e civilizado. Passado um mês, na carta datada de 24 de julho de 1838, em resposta aos quesitos que os diretores da Sociedade na carta anterior colocaram à consideração dos sócios, confirma-se o propósito patriótico, na expressão **«appreciar o patriotismo»**.²⁵¹

Por **questões patrióticas** que, como já vimos em textos anteriores, estão muito em conformidade com os ideais que moviam a *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, era imperativo **oferecer ao público leitor um produto gráfico bem português**. Não era só a parte literária que estava em causa, mas também o objeto gráfico. Se por um lado, os assuntos dos artigos ajudavam a inculcar um certo ideal de nação, utilizar um papel para impressão de fabrico nacional contribuía de certo modo para esse mesmo propósito de cariz patriótico. O que se pretendia transmitir aos sócios através destas cartas, e depois aos leitores através dos prólogos e outros textos, era que Portugal, tal como as outras nações mais avançadas, desejava realizar no seu país um produto idealmente 100% nacional. Ficámos no entanto a saber que do ponto de vista técnico, não foi possível a utilização do papel nacional. Mas as intensões mostram uma clara vontade patriótica. Lamentavelmente para a Sociedade, o papel da «fábrica nacional da Louzã» não tinha a qualidade necessária para imprimir o jornal, e um ano depois, em 30 de junho de 1839, os diretores comunicavam aos sócios:

Por espirito de nacionalidade adoptamos por algum tempo papel de manufactura nacional, porem não correspondendo o exito as nossas intenções nos vimos com pezar obrigados a substitui-lo pelo estrangeiro, para não motivar queixa aos muitos assignantes, que presam uma obra aceada em todas as suas circunstancias, e para obviar ao estrago do typo, que pela má qualidade do papel rapidamente se consumia. (Lobo, Santos, Dally, Sousa, & Motta, 1839, p. 8 [negrito nosso])

Depois de outras tentativas em utilizar papel de fabrico português a desilusão está patente também no texto a fechar o último fascículo do ano de 1852:

O papel, que nos fornecessem as nossas fabricas, e que ainda não reúne as condições necessarias para uma edição nítida, faz principalmente com que as excellentes gravuras que temos dado, todas devido ao delicado buril do sr. Coelho, não sobresaíam tanto quanto era para desejar. Esperâmos obter melhor papel, e **continuaremos solícitos a empregar todos os meios para que o Panorama venha a ser tambem um specimen dos progressos da arte typographica entre nós**. (Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis [Editora], 1852, p. 416 [negrito nosso])

Como se pode verificar, o problema prendia-se, por um lado, com o desgaste do *tipo móvel*, o que conduziria a prejuízos financeiros obrigando à compra de mais *tipos* para imprimir o jornal. Por outro, era imperativo que o papel tivesse a qualidade necessária para proporcionar uma impressão nítida, que valorizasse acima de tudo aquilo que os diretores mais prezavam, as ilustrações em gravura de madeira. Assunto que veremos mais adiante.

²⁵¹ «A Comissão não pode deixar de apreciar o patriotismo, com que a Direcção preferiu o papel das fabricas nacionaes, e espera que em recompensa os fabricantes se esmerem em aperfeçoar este ramo de tão geral consumo» (Lobo et al. 1839, p. 8).

Não conseguimos apurar se se conseguiu ou não utilizar mais alguma vez papel nacional. Infelizmente os textos introdutórios a partir da 3.ª série d' *O Panorama* são mais sucintos, e não referem tantas informações sobre as questões técnicas da tipografia.

No que diz respeito ao *Arquivo Pittoresco*, não conseguimos apurar, se este utilizava ou não um papel de impressão de fabrico nacional. Pela nossa observação direta é possível verificar uma melhoria substancial do papel neste periódico, pois as gravuras aparecem mais bem impressas, com muito maior nitidez. Mas possivelmente seria de fabrico estrangeiro. Tengarrinha (1989) refere-nos que um dos problemas mais graves da nossa indústria tipográfica prendia-se efetivamente com o papel para impressão. Segundo este autor, o papel fabricado em Portugal era de má qualidade e de elevado custo «Os jornais, (...) queixavam-se de que, devido ao alto preço e má qualidade do papel, não podiam aumentar o formato, nem melhorar a apresentação, nem baixar o preço» (Tengarrinha, 1989, p. 199). Só por volta dos finais do terceiro quartel do século é que se operam progressos significativos na indústria do papel em Portugal. Com efeito, podemos verificar este facto quando observamos o formato d' *O Occidente*, bastante maior que aquele d' *O Panorama* e do *Arquivo*.

O Occidente também ambicionava uma manufatura 100 % nacional. Num texto de dezembro de 1882, assinado pela Empresa, no qual esta fazia o ponto de situação aos «Estimáveis Assignantes», comunicava-se, que os até então cinco volumes publicados eram a prova cabal do cumprimento do programa estabelecido inicialmente. Ou seja, **a realização de um produto totalmente realizado em Portugal**. Isto significava que, a Direcção considerava que tanto a parte literária como a parte artística do seu jornal era **exclusivamente de fabrico nacional**. O texto refere uma série de melhoramentos introduzidos, entre outros, um era de grande importância. O papel utilizado para a impressão passou a ser de produção nacional e de boa qualidade:

Entre os melhoramentos que realisámos no corrente anno, **um que se nos afigura importante, pela satisfação que nos dá, é o de grande parte do quinto volume, que hoje concluimos, ser já impresso em papel nacional, da fabrica de Ruães**, o que muito tem concorrido, diga-se em honra da nossa industria, para melhorar a impressão e o aspecto material do nosso jornal. (A Empresa, 1882, p. 288 [negrito nosso])

8.2.2. Tipos móveis de fundição nacional

A escolha deliberada na utilização de **tipos móveis fundidos em Portugal** é reconhecida pelos diretores d' *O Panorama* através dos relatórios de contas e dos textos introdutórios aos leitores. Mais concretamente, no prólogo do n.º 1 da 2.ª Série em 1 de janeiro de 1842, assinado pelos redatores, vem referido de forma evidente que os *tipos* empregues na impressão do periódico eram deliberadamente de fundição nacional:

O Panorama enceta hoje o sexto anno da sua existencia. Durante os cinco precedentes elle ajudou, como e quanto pôde, a ajuntar algumas pedras para o edificio, que a

imprensa mais que ninguém vai levantando em nossa terra — o edificio da civilização nacional. (...).

Este primeiro numero [em cujo ádito estampâmos estas breves e ingenuas considerações] e os que se lhe seguirem prestarão nova e evidente prova do desvelo com que a empresa attende á publica acceitação, correspondendo-lhe com melhoramentos progressivos. **Mudou-se de typo, mas este é de fundição nacional como o antigo; e alem da elegancia que agrada aos olhos tem a vantagem de os não cansar na leitura,** circumstancia de que muitos assignantes se queixaram, uns em rasão da idade, outros da fraqueza do orgão visual, outros em fim porque só leem nas horas nocturnas quando descançam das fadigas diarias. Conseguiu-se este fim, sem que por isso a edição venha a ser menos compacta do que até o presente era. (Os RR., 1842, pp. 1-2 [negrito nosso])

O excerto de texto refere-nos que os directores resolveram mudar o *tipo* a partir de janeiro de 1842, por questões de «elegancia» e para não cansar a vista durante a leitura. O texto frisa que o novo *tipo*, tal como o antigo, **é de fundição nacional**. Esta ênfase revela a importância que tinha este dado. Por outro lado, o facto de mudar o *tipo* pela elegância e para não cansar a vista, também demonstra uma atenção inegável com a estética e a forma da própria letra. Princípios que se prendem hoje em dia com o design gráfico: proporção, harmonia e beleza. Também, não podemos deixar de pensar que o cuidado com o tipo de letra mais eficaz na leitura denota preocupações com uma boa transmissão da mensagem contida nos textos.

O segundo *tipo móvel* escolhido, visivelmente maior, foi utilizado somente até ao n.º 23 de junho do mesmo ano, porque apesar da sua «elegancia de fôrma» e do seu conforto na leitura ocupava muito mais espaço, fazendo com que as mesmas oito páginas com todo o seu «esplendor typographico» não fossem suficientes para todos os textos que a redacção queria publicar em cada número. Como o próprio jornal afirma, num tom humorístico, «a nova letra era algum tanto usurpadora do dominio intellectual do Panorama» (Os RR., 1842, pp. 1-2).

No final do n.º 23, aparece, então, um texto a justificar a mudança para um terceiro *tipo*, que seria num tamanho intermédio entre os outros dois. E mais uma vez, é colocada a ênfase no facto deste também ser fundido em Portugal, na Imprensa Nacional:

O Panorama tendo, ao encetar a segunda serie, variado de typo, ganhou elegancia de fôrma e mais vantagens que na introdução deixámos ponderadas; mas como a experiencia é a grande mestra em materias da arte, achámos que o esplendor typographico com todo o seu verniz nos diminuia a substancia, se não em cada uma das partes, de certo na quantidade do todo: vimo-nos constrangidos a cercear artigos, que exigiam maior desenvolvimento, e a retardar outros, já importantes e graves, já curiosos e amenos: a nova letra era algum tanto usurpadora do dominio intellectual do Panorama.

Concluimos das observações feitas no presente trimestre que era necessario buscar **o meio termo entre a formosura e caracter legivel do typo, e a maior porção de texto e a variedade das materias.**

A pandecta modernissima, fundida na Imprensa Nacional, offerecia-nos esta solução da difficuldade; a consequencia era obvia, lançamos mão della, e servirá de specimen este artigo, sendo nossa deliberação imprimir d'ora avante, a começar do primeiro numero de julho, nesta qualidade de typo.

Conserva-se a beleza da edição e apresenta-se aos colaboradores do jornal sufficiente campo para as materias, que mais extensamente devem ser tratadas, sem nos privar-mos daquellas noticias breves e soltas, que em geral agradam tanto (...). Se algumas reclamações se fazem contra o typo graúdo, empregado no jornal, provam ellas a avidez da leitura; eis-aqui novo testemunho do quanto o publico portuguez demanda a instrucção; que nem se cança com a variedade de obras periodicas neste genero litterario (...). (Bibliographia, 1842, p. 184, [negrito nosso])

Convém esclarecer em relação aos *tipos*, que quando os textos fazem alusão ao *tipo*, estão a referir-se unicamente ao *tipo móvel*, ou seja, ao bloco de metal onde se encontra gravada em relevo a letra. Dos muitos textos d' *O Panorama* analisados, jamais encontrámos referido o nome do tipo de desenho de letra utilizado. Pela nossa observação direta percebe-se que a fonte de letra utilizada é aquilo a que se chamava na época genericamente «*typo romano*»,²⁵² que deveria ser uma Didot²⁵³, pois o eixo é totalmente vertical e as serifas são rectas.

Em relação ao corpo da letra, o segundo texto apresentado refere-nos que o *tipo* escolhido é a «pandecta modernissima», fundida pela Imprensa Nacional. Como já mencionámos, os textos referem-se sempre ao *tipo móvel* portanto a *pandecta* não é um desenho de letra e sim um tamanho de letra. Segundo Monteiro e Dias (2013, setembro), a standardização tipográfica foi sendo implementada em Portugal gradualmente após a edição do primeiro catálogo de provas da Imprensa Nacional em 1838. Neste catálogo ainda não consta nenhuma indicação do sistema de pontos. Os autores citados informam-nos que só no catálogo seguinte, a Imprensa Nacional apresenta os seus *tipos* com o sistema de pontos tipográficos, eliminando os antigos nomes.

O tipografo e autor Oliveres (1852, p. 63) no seu *Manual de Tipografia Española*, explica-nos que a antiga nomenclatura (breviario, entredos, cicero, entre outros), também utilizada em Espanha, data desde os primórdios da Tipografia. O autor clarifica-nos que a origem destes nomes é geralmente uma apropriação dos nomes das obras que pela primeira vez se imprimiram com determinados caracteres móveis. Os caracteres utilizados foram ficando com o nome das obras, com o objetivo de se distinguirem uns dos outros.

No século XVIII, em 1737, Pierre-Simon Fournier (1712-1768) cria o ponto tipográfico, e o fabrico de caracteres começou a estabelecer-se em bases mais sólidas. Mais tarde em 1775 François-Ambroise Didot (1730-1804) modificou e fixou o ponto tipográfico, que passou a ser usado pela maioria das nações, contudo, em Portugal só mais tarde viria a ser adotado. Segundo Monteiro e Dias (2013) a nomenclatura antiga foi permanecendo até meados do século XIX, e os tipógrafos mais velhos continuaram a usa-la durante mais algum tempo.

Apesar das oitenta e duas páginas do catalogo de *Provas dos Diversos typos, vinhetas e ornathos typograficos da Imprensa Nacional* de 1838, só existia para composição de texto

²⁵² Refere Joaquim dos Anjos no seu Manual de Tipografia: «Chama-se *typo romano* o que geralmente se usa no texto dos nossos livros; tem este nome porque foi um impressor de Roma quem, pelos fins do século XV, apresentou este *typo* para substituir o *gothico*, unica especie de letra que até então fôra conhecida na Typografia» (Anjos, 1900, p. 11).

²⁵³ Pela nossa observação direta e consulta da tese de doutoramento de Teresa Olazabal Cabral, o tipo de letra utilizado seria uma Romain Didot (Bauer Bodoni), ou uma Didone "O termo Didone é uma sobreposição dos nomes do francês Didot e do italiano Bodoni, punccionistas de meados do século XVIII, que levaram os contrastes das letras com serifas ao seu extremo – sendo os traços finos muito finos e os traços mais espessos muito fortes e acentuaram a sua geometrização e simetria. O eixo é totalmente vertical e as serifas são rectas. (...) São tipos do fim da época neoclássica e início da época romântica" (Cabral, p. 72).

uma única possibilidade, precisamente um *tipo de caracteres romanos*. Este *tipo*, aparece no catalogo em vários tamanhos distintos e em itálico: *Breviário*, *Breviário Grosso*, *Interduo*, *Leitura*, *Texto*, *Parangona*, *Cursivo Parangona*, *Cursivo Texto*, entre outros. A *Pandecta*,²⁵⁴ segundo Monteiro e Dias (2013), é um *Breviário Grosso*. Portanto o *tipo* utilizado pel' *O Panorama* e referido nos textos introdutórios é um *tipo romano*, um Didot em três tamanhos diferentes, o primeiro é um *Breviário*, o segundo é um *Interduo* e o terceiro é uma *Pandecta* ou *Breviário Grosso*.

Os textos publicados no *Archivo Pittoresco*, mais concretamente os prólogos escritos aos leitores no início de cada volume ou os textos aos assinantes escritos no final do ano, tal como n' *O Panorama*, expressam por diversas vezes a preocupação que os diretores do *Archivo* tinham, em utilizar o mais possível elementos gráficos nacionais, e neste caso *tipos móveis* fundidos em Portugal por questões de «nacionalidade» ou «patriotismo». No prologo do n.º 1 do 5.º ano de publicação em 1862, a direção escreve o seguinte:

A empresa do *Archivo Pittoresco* não mira a lucros, porque sabe que os não dá esta industria (...). Mas contenta-se com a intima **satisfação de que presta um serviço á sua terra**, e com a que lhe resulta de **ver a arte da gravura em madeira aperfeiçoar-se e a typographia** realçar cada vez mais. **É de fundição nacional a letra que para este volume encomendámos**, e a perfeição d'ella acredita a officina que o estado mantém. (Prologo, 1862, p. 2 [negrito nosso])

Ficamos portanto a saber que pelo menos a partir de 1862, também o *Archivo Pittoresco* utiliza na impressão dos seus textos *tipos móveis* de fundição nacional. O texto refere que é de uma officina que o estado mantém, portanto só pode ser da Imprensa Nacional.

Por esta época já a Imprensa Nacional tinha o *Specimen de Typos* de 1858. Este catálogo introduziu algumas novidades em relação ao anterior. A principal foi a incorporação do ponto tipográfico. Segundo Manuel Canhão (1941) a implantação definitiva do ponto tipográfico operou-se nesta casa tipográfica em 1851, provocando uma transformação profunda que viria a culminar no lançamento do novo catálogo: «Por virtude de tal medida foi determinado proceder-se naquele estabelecimento do Estado a uma refundição geral de caracteres em corpos com pontos certos e determinados» (Canhão, 1941, p. 47). Além desta importante inovação, o catálogo de 1858 também está melhor organizado que o anterior, dividindo-se em três partes distintas: *Caracteres Romanos e Italicos*, *Caracteres de Phantasia e Ornamentos Typographicos*. Cada uma destas partes introduz essencialmente mais opções de escolha sendo a categoria dos *Carateres Romanos e Itálicos* aquela que domina em relação às outras. É possível constatar pela nossa observação das páginas do *Archivo Pittoresco*, que também este utiliza uma Didot apresentada no catálogo, em corpo 10.

No que diz respeito ao periódico ilustrado *O Occidente*, embora este nunca mencione especificamente o *tipo móvel* que utiliza na impressão, pudemos constatar nos vários textos analisados, que refere sempre que a sua manufatura é inteiramente nacional. A título de exemplo podemos mostrar um excerto do texto publicado em novembro de 1883, no qual a redação explanava ao público leitor o funcionamento das várias

²⁵⁴ Monteiro e Dias (2013) referem que: o *Breviário* é um corpo 8, o *Interduo* é um corpo 10 e o *breviário grosso de pandecta* é um corpo 9.

atividades administrativas, redatoriais, e aquelas relacionadas com a comunicação gráfica, o ateliê de gravura e a tipografia:

O OCCIDENTE não é simplesmente uma publicação ilustrada com mais ou menos brilho, que vá buscar as suas ilustrações aos *clichés* das publicações estrangeiras, apresentando-os aos seus leitores como espécimens valiosos, das quaes, porém, lhes não poderia dizer: isto é nosso, isto representa a arte de gravura no nosso paiz.

O OCCIDENTE é uma ilustração **exclusivamente nacional**, pelas suas gravuras, pela sua collaboração, pelo seu papel e **pelo seu fabrico typographico**. (Redacção, Administração e Atelier de Gravura do “Occidente”, 1883, p. 251, [negrito nosso])

O texto apresentado é, quanto a nós, muito elucidativo a frase «O OCCIDENTE é uma ilustração exclusivamente nacional, pelas suas gravuras, pela sua collaboração, pelo seu papel e pelo seu **fabrico typographico**», confirma-nos que também **os tipos móveis utilizados eram de fundição nacional**. Ainda assim lamentavelmente o texto não refere pormenores importantes: fonte de letra, corpo, onde compravam os *tipos*, entre outros.

Sabemos que em 1870 e em 1888 foram lançados novos catálogos da Imprensa Nacional. Embora estes não apresentem novidades significativas, mereceram grandes elogios pela apresentação e progresso artístico, como refere Canhão: «o catálogo que a fundição da Imprensa Nacional fez sair em 1870, já muito superior ao de 1859 e considerado um documento valioso, brilhante e sugestivo, revelador não só da enorme importância do estabelecimento como dos seus esplêndidos, progressos artísticos» (Canhão, 1941, p. 106). Os dois catálogos limitam-se essencialmente em consolidar as novidades introduzidas no catálogo anterior. Todas as secções estão maiores em variedade, mas aquela dos «Carateres Romanos e Itálicos», mantém-se. Muda apenas a apresentação para facilitar a escolha do cliente. Cada *tipo* aparece disposto numa página única com um trecho de texto a exemplificar.

A observação das páginas d’ *O Occidente* permite-nos dizer que se trata mais uma vez de *carateres da família romana*, idênticos aos utilizados nos periódicos anteriores, ou seja, uma Didot, maioritariamente em corpo 10, embora tenhamos constatado algumas variações de corpo de letra ao longo das páginas dos vários fascículos.

O início da produção de carateres em Portugal remonta ao século XVIII, quando Jean Villeneuve, «fundidor de merecimento e habilíssimo gravador puncionista» (Canhão, 1941, p. 23), em 1732, veio para Portugal com o propósito de criar uma fábrica de produção de carateres. Por essa altura, era rei de Portugal D. João V que protegeu o desenvolvimento desta indústria, proibindo a introdução de *tipos móveis* estrangeiros em Portugal. O objetivo era desenvolver e valorizar a tipografia nacional. Fundou-se então com Jean Villeneuve a primeira fábrica de carateres no nosso país, passando a «figurar como elemento valioso na indústria portuguesa» (Canhão, 1941, p. 25). Para assegurar o perfeito funcionamento da Impressão Régia, além do fabrico de carateres foi também necessário desenvolver a gravura. Em 1769 em Lisboa, junto à impressão Régia, foi fundada a primeira escola de fundição de carateres e de gravura dirigida por Joaquim Carneiro da Silva, autor do *Breve Tratado Teórico das Letras Tipográficas*, no qual este estabelece regras para a gravura e para as punções. Contudo a arte de fundir carateres, apesar de ter começado de forma auspiciosa, teve com o

decorrer do tempo problemas que não cabe neste estudo desenvolver²⁵⁵. Queremos somente salientar que segundo (Canhão, 1941, p. 30) devido ao falecimento de Villeneuve em 1777 e à falta de incentivo público, o progresso da fundição de caracteres estagnou. Portanto, até 1833, a tipografia encontrava-se num estado de decadência. Opinião que é partilhada por Tengarrinha (1989) que também sublinha o grande atraso tipográfico de Portugal. Um dos maiores problemas prendia-se com a fundição de *tipos*, realizada com extrema incúria. Mas em 1838, no segundo ano de publicação d' *O Panorama*, a Imprensa Nacional lança, como já referimos, um novo catalogo de caracteres vinhetas e ornatos tipográficos de fundição nacional que «demonstrava um avanço animador na fundição e fazia exarar na história das artes do nosso país um efeito sobremodo honroso, pôsto em relêvo especial quando da sua apresentação na exposição de produtos da indústria portuguesa realizada em Lisboa no mês de Julho de 1838.» (Canhão, 1941, p. 43) No início do mencionado catálogo, na advertência, vinham expressas as suas funções mais prementes que, como podemos constatar, é um incentivo à utilização de «typos e ornatos» de fundição nacional para promover e fazer avançar a industria em Portugal:

Como geralmente se não sabe que na Imprensa Nacional se fundem e vendem typos e ornatos de diversas qualidades, publica-se este Caderno para que pessoas, que preferem os produtos portugueses aos estrangeiros, possam fornecer-se delles quando lhes convier, e por este modo animar a industria nacional. (*Provas dos Diversos Typos, Vinhetas e Ornatos Typographicos*, 1838, p. 2)

Para terminar resta dizer que embora se utilizassem *tipos móveis* de fundição nacional por questões de patriotismo e para fazer avançar a industria portuguesa, verificámos que não encontrámos nos textos dos três periódicos a menção de se proceder ao desenho de um tipo de letra realizado por artistas gráficos portugueses. Canhão (1941) observando a tipografia do século XIX até meados do XX, confirma-nos este facto:

(...) dói observar que os caracteres de imprensa em Portugal nunca dimanaram da imaginação dos portugueses e que têm existido nêlo subordinados sempre à cópia do estrangeiro! A fundição nacional, copiando os tipos que o estrangeiro coloca em Portugal, pode ser tida como sua concorrente, mas não deixa, de lhe garantir o mercado em transes de impossibilidade de exportação, satisfazendo necessidades que êle não pode atender nessas conjunturas. Assim, a cópia, que nunca vai além de colecções consideradas já vulgares na sua origem, sendo a solução mais harmónica com os espíritos mais acomodados e conformistas, tem o êrro de favorecer os exportadores na manutenção do mercado, que dêste modo encontram assegurado sempre que se lhes depara nova oportunidade de colocar os seus produtos (...). (Canhão, 1941, p. 118)

²⁵⁵ Para um desenvolvimento deste argumento aconselhamos a consulta da Tese de Doutoramento em Design de Rúben Reis Dias com o título "Tipo de letra do século XVIII na impressão Régia: design e desenvolvimento de uma interpretação histórica" realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.

8.2.3. As imagens e a gravura de madeira de fabrico nacional

A escolha propositada de introduzir nos três periódicos, ilustrações em gravura de madeira realizadas por artistas nacionais é reconhecida pelos diretores e redatores dos três periódicos. *O Panorama* foi o pioneiro, numa altura em que a manufatura da gravura de madeira em Portugal estava completamente estagnada. No início do século não existia nenhuma escola, nem ninguém que a soubesse realizar. *O Panorama*, vangloriava-se de ter sido o primeiro.

Em 1841, António Feliciano de Castilho afirmava com orgulho: «As gravuras em madeira, industria que nós introduzimos no reino, e dentro em pouco vimos subida a grande pronto, procuraremos anima-la até que vingue a summa perfeição» (1841, p. 2). Foi a época dos artistas gravadores pioneiros nesta arte e como nos refere Ernesto Soares (1951, p. 23) eram verdadeiros autodidatas. Faziam as experiências por conta própria, observando as gravuras que se publicavam no estrangeiro:

É a época da infância e da puberdade desta mimosa arte. Mas uma infância desacompanhada de tutores, desabrochando livremente num trabalho individual, hercúleo que nalguns pormenores, como no género satírico, ensaiado por Nogueira da Silva, chega a atingir elevado grau, sem mestres nem orientadores, além das aptidões artísticas pessoais. É a época dos autodidatas, à cabeça dos quais se encontra Manuel Maria Bordalo Pinheiro e o seu companheiro José Maria Baptista Coelho. As estampas dos primeiros volumes, sem indicação dos artistas, são duras, incaracterísticas, de desenho incorrecto e desequilibrado, de sombras violentas e angulares. (...) As gravuras no *Panorama* a partir de 1837 não foram, como pode depreender-se das inúmeras referências feitas por investigadores e artistas, criação, nem sequer aperfeiçoamento da velha xilogravura. As peças que vão reproduzidas, mostram que Bordalo e Coelho se limitaram, de começo, a copiar, seguindo rigorosamente a técnica usada pelos antigos xilógrafos, atendendo à necessidade imperiosa que se lhes apresentava de concorrerem com a morosa gravura em metal e com a incipiente litografia. (Soares, 1951, p. 23)

Efetivamente folheando os primeiros números d' *O Panorama* verifica-se que as gravuras são de muito má qualidade. Mas isso, só reforça a convicção que era uma determinação dos diretores d' *O Panorama* que estas fossem realizadas em solo nacional, entre outros motivos, como forma de impulsionar o seu desenvolvimento no país. Porque se assim não fosse, os diretores poderiam realizar o periódico todo com gravuras compradas no estrangeiro.

Queremos neste subcapítulo começar primeiro por expor a importância e o porquê, do recurso à imagem e depois demonstrar que era uma opção deliberada que as ilustrações em gravura de madeira fossem realizadas por artistas em Portugal e maioritariamente sobre conteúdos nacionais. Foi inclusivamente esta determinação que permitiu a grande evolução da gravura de madeira no país. Recordamos também que esta foi a novidade d' *O Panorama* na época: **a introdução da imagem como meio mais eficaz de comunicar a mensagem implícita**. Inspiração que como vimos foi buscar ao seu modelo inglês, *The Penny Magazine*.

8.2.3.1. O poder e as funções da imagem na imprensa ilustrada

Ribeiro (2014) refere-nos que as preocupações com a valorização da imagem na transmissão de conhecimentos começam a manifestar-se de forma assumida já no século XVIII. O autor cita um texto de Martinho de Mendonça (1693?-1743), no qual este dava alguns conselhos para a educação de um menino nobre, baseada em imagens. Nós o citaremos aqui pois consideramos que se torna muito elucidativo para a compreensão do argumento:

Apontamentos para a Educação de um Menino Nobre: “A Livraria para os Meninos, e principiantes deve consistir mais em imagens sensíveis, e agradáveis à vista, que em livros próprios para o estudo, que sempre causa trabalho, além de que a imaginação do que se oferece à vista imprime mais duravelmente coisas na memória; e assim os melhores livros para a primeira idade são as estampas da Bíblia, as séries de retratos estampados dos Papas, Imperadores, e Reis, de que também há medalhas, modernamente cunhadas, que com menos despesa, e dificuldade se acham completas; os retratos impressos de Varões Ilustres; as estampas das principais cerimónias sagradas, e profanas, as das antiguidades Gregas e Romanas, as das cores e pessoas que compõe os Escudos de Armas das principais famílias; as das partes mais notáveis da Arquitetura Civil e Militar, e os riscos dos Edifícios e fortificações; os Mapas, Globos e Esferas; enfim todas as estampas ou pinturas agradáveis e instrutivas que os Meninos costumam pedir repetidas vezes que se lhes mostrem, explicando o Mestre breve e claramente a matéria que elas oferecem para a instrução”. (Rodrigues, 2014, p. 29)

Ribeiro (2014) considera que esta valorização da imagem na difusão e aquisição de conhecimentos, embora tenha sido iniciada no século das luzes, foi ampliada pela imprensa periódica ilustrada do século XIX. Esta evidência constata-se no texto «Do Objecto e utilidade dos jornaes populares», que Silva (2014) refere ter sido escrito por Alexandre Herculano e publicado n’ *O Panorama*, em 1841. Herculano argumentava com o público leitor que **o melhor método para a difusão dos conhecimentos era o desenho aliado ao texto**. Na sua opinião, era **uma ferramenta poderosa** que ajudava na **formação dos cidadãos**, pois permitia uma **melhor compreensão dos assuntos** e ainda **auxiliava na memorização das coisas**. Por outro lado, visualmente tornava o jornal muito **mais apelativo à leitura**. Motivos mais que suficientes para se investir na introdução da imagem, nos jornais populares em Portugal:

(...) muito ajudaria este plano a alliança do desenho com a escriptura; que a combinação das noções, adquiridas pela inspecção dos objectos representados, com o resultado das operações do entendimento daria mais força á instrucção, e auxiliaria poderosamente a memoria. Poz-se por obra o designio, começado em Inglaterra ha poucos annos pelos editores do Penny Magazine, e hoje em voga por toda a Europa. O que era tentativa tornou-se facto permanente: e conseguiu-se que pessoas adversas á leitura, e que se assustavam á vista de um livro, adquirissem o util habito de lêr (...). (Do Objecto e Utilidade dos Jornaes Populares, 1841, pp. 270-271)

As variadas «notícias» e «doutrinas escritas», tendo por **aliado o desenho e a gravura** poderiam mostrar a quem não conhecia²⁵⁶, os monumentos, os lugares, as personalidades históricas, os artefactos, as paisagens, os animais, as plantas, enfim, tudo o que fosse possível de representação, promovendo assim, **através do prazer visual**, um **conhecimento** mais alargado. Conhecimento esse que maioritariamente era sustentado numa ideia, que como vimos em capítulos anteriores, estava muito em consonância com os valores românticos e nacionalistas da época.

Refere-nos Ducrot (2012, pp. 26-27), que no *Magasin Pittoresque* em 1833, a imagem também foi entendida como primordial. Para o seu diretor Edoard Charton, a imagem, tornava-se mais acessível e melhor compreendida do que o texto pelo facto da maioria da população ser analfabeta²⁵⁷, e ainda assim, poder aproveitar a revista fazendo uma leitura unicamente pelas imagens. A publicação de inúmeras e grandes ilustrações no *Magasin* foi o que contribuiu para aumentar o apelo à leitura e por conseguinte, também à venda do jornal em França. O diretor defendia que a gravura podia esclarecer e completar o texto, que por sua vez se organizava à sua volta. Ducrot (2012) sublinha que Charton considerava a imagem como a melhor maneira de falar aos olhos, para depois chegar à mente com mais eficácia. Por outro lado, a imagem fica na memória dos leitores e estimula o pensamento:

Un livre sans image pourra être enrichi de graves leçons de morale, et même de connaissances pratiques, mais il n'aura qu'une valeur imparfaite et une influence douteuse, parce que, malgré la propagation des écoles primaires, une bonne moitié du genre humain ne saura jamais lire qu'à moitié dans un livre sans *images* (...). C'est pourquoi les images sont pour eux une grande faveur; au premier coup d'oeil, ils en saisissent l'ensemble et les détails. Ils conservent longtemps le souvenir des contours fugitifs qu'ils auront à peine aperçus, ils les recomposent dans leur mémoire, et se délectent à les méditer. Une *image* est pour eux de la parole condensée; ils ont un instinct merveilleux pour découvrir dans le détail le plus indifférent en apparence, dans le trait de dessin le plus incertain, une pensée bien nette, un sentiment bien prononcé; ils dissèquent en un mot, toutes les formes qui ont frappé leurs regards, et en retirent, pour leur éducation intellectuelle et morale, le même profit que d'autres pourraient obtenir en distillant les sucs nourriciers d'une lecture instructive²⁵⁸. (Charton, 1833, p. 98-99)

Para Charton as linhas de um desenho eram mais acessíveis que as letras de um texto, que necessitam de um saber prévio para serem lidas. Em 1840 *O Panorama* escreve aos leitores no prólogo do primeiro fascículo do ano: «a aliança do desenho e do texto, que ao mesmo tempo falla aos olhos e ao pensamento, é um forte incentivo para promover a leitura (...)» (Aos nossos Leitores, 1840, p. 1).

²⁵⁶ É de salientar o detalhe como foram desenhados certos artefactos, ou monumentos, ou lugares.

²⁵⁷ Recordamos que segundo Tengarrinha (1989) em Portugal o analfabetismo por esta época deveria rondar pelo menos os 80%.

²⁵⁸TLA: «Um livro sem imagens pode ser enriquecido com importantes lições de moral e até mesmo de conhecimentos práticos, mas terá um valor imperfeito e uma influência duvidosa, porque, apesar da disseminação de escolas primárias, uma boa parte das pessoas nunca vai conseguir ler um livro sem imagens (...). É por isso que as imagens são para essas pessoas uma grande ajuda; em princípio, elas compreendem o todo e os detalhes. Conservam por muito tempo na memória os contornos fugazes que mal se aperceberam, reconstruindo-os e meditando sobre eles. A imagem é para elas a palavra condensada; elas têm um instinto maravilhoso para descobrir nos detalhes aquilo que não se percebe na aparência, num traço de desenho, mesmo incerto, um pensamento claro é uma sensação bem pronunciada; elas dissecam todas as formas que atingem os seus olhos, e extraem para a sua educação intelectual e moral a mesma vantagem que outros poderiam obter através da nutrição de uma leitura instrutiva» (Charton, 1833, p. 98-99).

A imagem ilustrativa começa assim a adquirir na Imprensa de Oitocentos, **um grande valor instrutivo pelo facto de permitir mostrar aquilo que o texto somente descreve**. Por outro lado, **permite ver o todo no seu conjunto**, proporcionando uma **compreensão mais completa**.

França (1999, p. 361), também assinala que em 1852, existia já uma consciência do importante papel da Imprensa ilustrada e cita o texto do *Periódico dos Pobres* do Porto, que falava da ilustração como:

(...) “da linguagem característica dos nossos tempos”. O autor anónimo do artigo considerava que uma estampa de *The Illustrated London News* trazia em si mais informação artística que os livros de iluminuras de outrora. De qualquer maneira, acrescentava ele: “hoje [...] a ciência é destinada a entrar pelos olhos e não mais pelos ouvidos”. Esta vantagem do olhar, numa civilização visual, é uma noção nova nascida da expansão da imprensa ilustrada. (França, 1999, p. 361)

Em 1857 também o *Archivo Pittresco*, na «Introdução» do seu primeiro fascículo de lançamento, dia 1 de julho, deixa muito claro que a sua comunicação seria feita através duma aliança entre texto e ilustração em gravura de madeira:

Indo pedir á plastica a illustração das suas paginas, o *Archivo* procura fomentar a nossa gravura em madeira, dar relevo á palavra, e abrir campo em que as vistas curiosas espaírem, sobre as creações da arte, da natureza, ou da phantasia. (...) Penna e buril dar-se-hão mãos n'este commetimento patriótico. (Introdução, 1857, p. 1)

Oito anos mais tarde, os redatores referiam o poder da imagem no prólogo de 1865, defendendo que o auxilio das **artes do desenho** tinha concorrido para um **poderoso agente da civilização**:

Se hoje se avalia a cultura intellectual das nações pelo numero dos jornaes destinados á leitura do povo; e se, para que esta seja mais attractiva, e acaso mais perceptivel, se pede auxilio ás artes do desenho, não será obrigação de todos os que presâmos a boa reputação da nossa patria, concorrer para que nos não falte este poderoso agente da civilisação? (Os Redatores, 1866, p. 2)

A imagem torna-se uma **ferramenta do conhecimento** seja qual for o nível de educação do leitor. **Texto e imagem adquirem complementaridade na instrução das massas**, e para Charton, como nos explica Ducrot (2012, p. 29), é a imagem que está em primeiro plano. Porque é aquilo que primeiramente atrai a atenção do leitor, só depois vem o texto que, por sua vez, fornece informações adicionais e diz por palavras aquilo que o leitor vê. Por outro lado, o facto da maior parte das imagens conterem legendas, confere-lhes uma certa existência própria. O leitor podia perfeitamente fazer uma leitura pelas imagens e respectivas legendas²⁵⁹ e compreender em linhas gerais de que se tratava o artigo.

Também *O Occidente*, em 1877, deu início ao seu jornal ilustrado determinado pela mesma estratégia imagética implementada pelos anteriores periódicos. No seu *Prospecto Specimen* afirmava que o recurso às gravuras, publicadas em aliança com os textos, cumpria o programa civilizador a que se comprometia:

²⁵⁹ Geralmente as legendas do *Archivo Pittresco* e d'*O Occidente* contém uma breve explicação do assunto, o nome do gravador e o nome do ilustrador e a partir de certa altura o fotografo.

O OCCIDENTE reproduzirá pela gravura os quadros e as estatuas mais notáveis dos pintores e esculptores portugueses, e querendo ser um exacto reflexo da nossa arte, orgulha-se de poder desde já contar com a collaboração effectiva dos mais notáveis artistas nacionaes. A escripta completará o desenho. (Prospecto Specimen, 1877, pp. 1-4)

A frase «A escripta completará o desenho», leva-nos a depreender que o protagonismo é da imagem, o texto complementa-a. As ilustrações eram assumidamente uma atração e um motivo de interesse para o público leitor, tornando-se no principal foco. Quando *O Occidente* surgiu, como vimos anteriormente, já outra tipologia de jornais ilustrados estava em curso, na qual passaram a coexistir quatro funções para a imagem: o uso da imagem de forma pedagógica, sedutora, para auxiliar a memória e para representar notícias da atualidade. Recordamos que esta última tipologia de jornais de «actualidades ilustradas» apareceu com *The Illustrated London News* que se propagou por toda a Europa, e em França deu origem à *L'Illustration*, ao *Le Journal Illustré*, entre outros. *O Occidente* seguiu esta modalidade inspirando-se maioritariamente nos periódicos franceses. Podemos constatar a introdução de *notícias da atualidade ilustradas*, por exemplo, na «Chronica Occidental» de 15 de dezembro de 1880, na qual, Gervasio Lobato justificava o porquê de não se conseguir publicar mais gravuras de monumentos:

(...) porque não tem tido campo para isso: os assumptos d'ocasião tomam-lhe todo o espaço, teem de ficar de quinzena para quinzena e em vez de acabar por falta de materia ao fim de dois numeros, ao cabo do terceiro anno tem que alargar a sua publicação, para acompanhar dia a dia, a vida portugueza nas multiplices phases da sua actividade moderna. (Lobato, 1880, p. 198)

Textos e imagens tinham agora também que mostrar os acontecimentos da atualidade e *O Occidente* orgulhava-se de fazer a «historia illustrada do nosso tempo» e avivar «as nossas glorias do passado» (Aos Nossos Estimaveis Assignantes, 1881, p. 288).

Os excertos de textos que apresentámos evidenciam a importância primordial que era atribuída à imagem em aliança com o texto. A imagem era considerada pelos diretores artísticos e editoriais uma ferramenta poderosa de instrução e memorização acerca de um conjunto de assuntos que as elites pretendiam veicular entre os cidadãos da nova nação. Como temos vindo a relatar, estes assuntos eram maioritariamente sobre o passado da nação, mas também sobre novidades contemporâneas. Vimos no 4.º Capítulo a importância que Smith (1997) atribui às memórias históricas enquanto sustentação de uma ideia primordial de identidade cultural da nação. Também vimos, que para o autor, a identidade cultural coletiva refere-se a um conjunto de conceitos que incluem: uma uniformidade de elementos ao longo de gerações; um sentido de continuidade por parte de gerações sucessivas de uma determinada comunidade cultural; memórias partilhadas sobre acontecimentos históricos dessa comunidade; e noções de destino coletivo.

Seixas (2011), a este respeito refere-nos que a noção de *memória coletiva* também é enfatizada nos estudos de Charles Blondel e Maurice Halbwachs, tendo sido depois desenvolvida por Pierre Nora no sentido da sua aplicação a lugares, criando assim o «conceito de *lugares de memória*» (p. 455). Segundo nos explica o autor citado para

Halbwachs, a memória coletiva baseia-se em experiências comuns vividas e transmitidas dentro de um determinado grupo social. No contexto das inúmeras experiências tendem a fixar-se na memória do grupo, certos elementos que unem todos os seus membros. Geralmente são elementos que são transmitidos por via da tradição. Neste contexto «a memória histórica tende a salientar as idiossincrasias, os factos, as figuras ou as características extraordinárias que devem ser lembradas por uma comunidade» (Seixas, 2011, p. 456). A memória coletiva tende a realçar aqueles fatores que exprimem a continuidade e a permanência de um grupo social. A consciência histórica e as memórias da nação são conceitos entrelaçados fundamentais para a construção e afirmação da identidade nacional. A consciência do passado da nação como temos vindo a relatar e como veremos mais concretamente nos próximos capítulos, depende de uma série de aspetos. Seixas (2011) refere-nos que depende da historiografia em sentido restrito:

(...) mas também da “história ideológica, investida de outras funções, parcial e pragmática, ao serviço dos grandes sistemas de crenças, (...). O mesmo se poderá dizer das comemorações de acontecimentos históricos de relevo e das efemérides, das festas e doutros ‘lugares de memória’ como os livros escolares.” Halbwachs salientava que a memória constituía uma visão de conjunto do passado de uma sociedade, visão essa destinada a assegurar a permanência da unidade social dessa mesma comunidade». (p. 456)

Pierre Nora, segundo Seixas (2011), aplicou estes conceitos ao conjunto de construções (materiais e imateriais) nos quais a nação se revê. Ou seja, o seu sistema de representações culturais:

Deste modo, a memória nacional tende a construir-se com base em contributos muito diversificados: não apenas as crónicas e as obras de história, mas também a constituição de arquivos, bibliotecas e museus, a construção ou alteração de edifícios, com especial destaque para os monumentos públicos, a realização de objectos pelos quais se transmitem os valores históricos associados à memória nacional (cuja lista, extensa e variável, é difícil de definir, podendo incluir, entre outros, moedas, selos, peças de indumentária, medalhas, e até mesmo *bibelots* e *souvenirs*). (Seixas, 2011, pp. 456-457)

Como salienta o autor: «O ponto comum desta série de *lugares de memória* reside no seu carácter comemorativista: para os seus divulgadores como para os observadores, eles remetem para um elo histórico que, de alguma maneira, une os membros da comunidade nacional» (Seixas, 2011, pp. 456-547). Podemos também apontar como grandes divulgadores destes *lugares de memória*, os três periódicos em análise e como observadores o seu próprio público leitor. Como veremos nos Capítulos 9.º e 10.º, **a imagem em gravuras de madeira em aliança com os textos tornou-se ao longo do século XIX, uma ferramenta por excelência desta construção sistemática que é a memória coletiva da nação.**

8.2.3.2. Tecnologia da gravura de madeira de fabrico nacional e sobre assuntos portugueses — os ateliês-escola do *Archivo Pittoresco* e d' *O Occidente*

No 6.º Capítulo vimos que a gravura em madeira era o meio possível para a inserção da imagem em conjunto com o texto. A dificuldade que *O Panorama* enfrentou em realizar uma estratégia de comunicação visual desta envergadura à época, foi enorme. Até porque, como temos vindo a demonstrar, não se tratava de publicar quaisquer gravuras, mas acima de tudo pretendia-se que estas fossem sobre temas portugueses e totalmente produzidas em Portugal, desde o desenho até à gravura.

Esta estratégia permitia desenvolver a indústria da gravura em Portugal e apoiar e aperfeiçoar a arte do desenho ilustrativo nacional, tal como os jornais ilustrados, *The Penny Magazine* e o *Magasin Pittoresque*, entre outros, faziam nos países deles.

Soares (1951) divide a história da gravura em madeira em Portugal em três períodos. Nós usaremos aqui esta apropriada divisão para enquadrar os nossos três periódicos. O primeiro período inicia-se precisamente com *O Panorama*: «período de enorme actividade artística, no qual se sente o esforço bastas vezes mal recompensado, duma pleiade de artistas que patenteia estudo, indecisão, luta e por fim vitória» (Soares, 1951, p. 23).

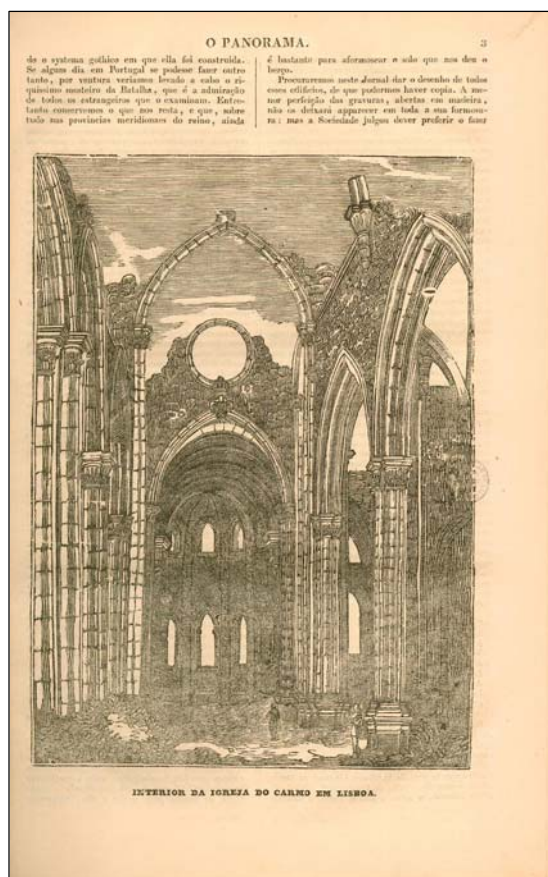


Fig. 68 Imagem do «Interior da Igreja do Carmo em Lisboa». Fonte: (Architectura Gothica. Igreja do Carmo em Lisboa, 1837, n.º 1, p. 3).

Podemos avaliar as dificuldades que *O Panorama* enfrentou, pela leitura dos inúmeros textos publicados no mesmo: introitos, relatórios de atividades e contas da direção, entre muitos outros artigos sobre o assunto. A observação das páginas também nos revela muitas informações. Através destas fontes de evidência nós podemos apreender com detalhe as dificuldades concretas que *O Panorama* experimentou, e os progressos que foi realizando ao longo do tempo. O orgulho na concretização era tal, que os diretores partilhavam todos os passos com os seus leitores. Esta evidência também nos revela a novidade que

estava a ser implementada pela primeira vez em Portugal. *O Panorama* estreou-se com a publicação da sua primeira estampa portuguesa, em 1837, quase a página inteira do interior da Igreja do Carmo em Lisboa, na Fig. 68.

Esta imagem está inserida num texto com o título «Architectura Gothica» que trata o facto de como no nosso país os monumentos estavam a ser desprezados, e a propósito, aproveita para relatar as dificuldades com a manufatura da gravura em madeira no país:

Procuraremos neste Jornal dar o desenho de todos esses edificios, de que poderemos haver copia. A menor perfeição das gravuras, abertas em madeira, não nos deixará apparecer em toda a sua formosura: mas a Sociedade julgou dever preferir o fazer grava-las por artistas portuguezes a manda-las esculpir fóra do paiz. Assim se animará e aperfeiçoará entre nós a arte de gravar em madeira, e esperamos que dentro em alguns mezes o buril portuguez iguale neste genero de obras o primor com que apparecem gravadas as estampas daquelles jornaes estrangeiros, cuja instituição é semelhante á do nosso. (Architectura Gothica. Igreja do Carmo em Lisboa, 1837, pp. 2-4)

A estampa não vem assinada, contudo, pelo trecho fica-se a saber que, embora com muitas dificuldades técnicas tanto o desenho como a gravura foram realizados em Portugal. Silva (2014) no seu estudo sobre *O Panorama*, cita o texto de uma carta que Alexandre Herculano teria enviado a Forjaz de Sampaio a pedir conselhos para resolver o problema:

Quanto a dar algum dia estampas, a dificuldade não está nos desenhos; está na gravura em madeira, único modo possível de as dar no meio do texto. Aqui a direcção de *O Panorama* oferece e paga avultadas somas para as obter nacionais e ainda não pôde encontrar senão dois curiosos que trabalham quando lhes dá na cabeça, sendo *carls* ou *clichés* franceses e ingleses a máxima parte das estampas que neste jornal aparecem. (Herculano *apud* Silva, 2014, p. 425)

O desabafo de Herculano demonstra bem a importância conferida à inserção de imagens no periódico como meio de informação visual, mas também manifesta as preocupações de ordem técnica e económica. Como podemos constatar, a maior parte das imagens inseridas era de proveniência francesa ou inglesa. A possibilidade de fabrica-las em Portugal mostrava-se uma miragem. Os dois curiosos eram com certeza, Manuel Maria Bordalo Pinheiro e José Maria Baptista Coelho, os primeiros colaboradores artísticos d' *O Panorama*. Estas mesmas preocupações expressam-se aos leitores logo ao cabo dos três primeiros números. A direcção do jornal preocupada com a promessa que tinha estabelecido, *publicar estampas sobre assuntos portuguezes*, comunicava e justificava as dificuldades:

A empresa nascente do Panorama tem encontrado muitas dificuldades, que sucessivamente se hão removido. Restam ainda bastantes a vencer: entre ellas a da impressão. As estampas já publicadas estão longe da nitidez que deviam ter, o que nasce da imperícia dos impressores, neste genero de trabalho, e da má qualidade da tinta, geralmente usada nas nossas imprensas. A Sociedade porém, continúa, a empregar todos os meios que tem ao seu alcance para melharar este Jornal, sobre tudo pelo lado da execução typographica; e espera em breve dar-lhe o aperfeiçoamento a que é possível chegar. (Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis [Editora], 1837a, p. 24)

Os diversos testemunhos escritos acerca da publicação de estampas, que se encontram nos textos d' *O Panorama*, demonstram de forma muito evidente uma enorme vontade de introduzir imagens nacionais sobre temáticas nacionais, mas a dificuldade em publica-las através da gravura em madeira mostrava-se quase insuperável. Este era um problema real que se não fosse resolvido poderia prejudicar o propósito do jornal e o compromisso estabelecido pela *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*,²⁶⁰ enquanto órgão de comunicação visual de cariz patriótico.

Após um mês, a Comissão eleita para avaliar o jornal já se queixava precisamente que este publicava poucas gravuras sobre temas portugueses: «Poucas são as gravuras que tem apparecido de cousas portuguezas, abundando a nossa terra em tantas maravilhas já da natureza, e já da arte» (Lobo et al., 1839, p. 8). Em 1840 o êxito parecia estar a ser alcançado e *O Panorama* conseguia finalmente um número razoável de gravuras realizadas por artistas portugueses e sobre assuntos nacionais. Podemos considerar que é um facto notável e inovador:

A estampa, que percede este artigo, é devida a uma gravura feita pelo Sr. Coelho; como specimen a apresentámos, e não duvidámos colloca-la a par da maioria das estrangeiras. Impertinente cousa seria o dar o catalogo das estampas que os leitores tem visto; os nomes dos srs. Bordalo, Coelho, e Fonseca, as annunciam, e o Panorama é a historia dos progressos destes senhores na arte de gravar em madeira, arte que ninguem lhes ensinou; a inspecção das estampas inglezas e francezas, o amor por este genero d' estudo, a curiosidade encaminharam as suas tentativas; um exemplo do resultado destas diligencias está á vista na estampa d'Alcobaça, e apparecerá em outras que iremos publicando; como o que muito folgámos por termos occasião de manifestar e louvar a aptidão e talentos dos nossos compatricios. (A Gravura em Madeira — O Mosteiro d'Alcobaça, 1840, p. 114)

A Fig. 69, na pagina seguinte, mostra a referida gravura do «Mosteiro d'Alcobaça» realizada por Baptista Coelho, e a legenda anexa salienta-a como o primeiro exemplo do avanços na manufatura da gravura em madeira de *topo* alcançados pelos artistas gráficos portugueses.

²⁶⁰ Recordamos que nos estatutos da *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis* estipulava-se: «cada número terá uma ou mais estampas que sirvam de illustração a algum ou alguns artigos do texto» (Silva, 2014, p. 543).

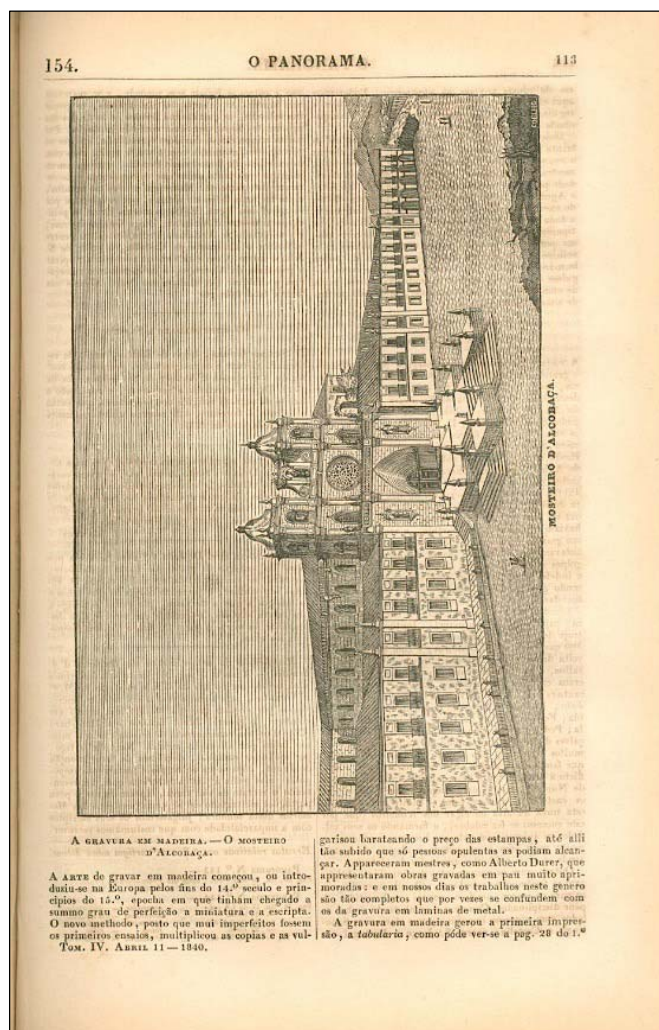


Fig. 69 Imagem do «Mosteiro d'Alcobaça» demonstra os primeiros avanços na manufatura da gravura em madeira de topo alcançados pelos artistas gráficos portugueses. Fonte: (Coelho, 1840, n.º 154, p. 113).

O Panorama considerava-se a primeira publicação em Portugal que com algum sucesso começava a utilizar a imagem nas estratégias editoriais. Contudo, o desafio não estava ganho pois era necessário estabelecer uma força de artistas. Então o periódico apelava ao governo para a criação de uma aula de gravura na escola de Belas-Artes:

Parece-nos [e muita gente será da nossa opinião] que se os amadores das Bellas-artistas, sem direcção de mestre, desempenham obras tão completas, deveremos esperar o ter excellentes gravadores em madeira, se o governo crear uma cadeira especial para o ensino deste ramo de gravura na Academia Lisbonense de Bellas-artistas. Dahi sahirão discipulos tão habéis como tem apparecido nos outros ramos daquella instituição; e com o andar dos tempos poderão os auctores adornar com pouco dispendio as suas edições com vinhetas, emblemas, estampas, como as que aformoseam os livros estrangeiros e os jornaes populares. finalmente poder-se-hão vender por modicos preços, mediante o auxilio das gravuras em madeira, os livros de sciencias e as artes industriaes que necessitam de grande numero d'estampas explicativas, as quaes poderão encorporar-se no texto nos logares competentes. (A Gravura em Madeira — O Mosteiro d'Alcobaça, 1840, p. 114)

Antes de findar a 2ª série a direcção comunicava que o objetivo d' *O Panorama* estava finalmente a ser alcançado, contudo «alguns inevitaveis obstaculos ainda não

permittiram chegar ao alto ponto de perfeição em que se pozera a mira, no que respeita ao maior numero de gravuras originaes (...).» (Os RR., 1842, pp. 1-2)

Realmente, percorrendo as paginas d'*O Panorama* é possível verificar que à medida que o tempo vai passando há um incremento progressivo de gravuras sobre temas nacionais realizadas por artistas portugueses. Ainda assim, consideramos que o jornal nunca conseguiu uma grande percentagem durante toda a sua publicação. A partir da 3.ª série começaram os problemas, que se foram sempre agravando. Especialmente nos últimos anos o jornal decaiu fortemente. No último ano (1868) só publicou uma gravura assinada por Nogueira da Silva, na qual está retratada a entrada principal da quinta das Laranjeiras²⁶¹.

A tabela percentual, de gravuras inseridas, que Silva (2014, pp, 427-434) nos faculta na sua análise das duas primeiras séries (1837-1844) ainda que, não sendo a totalidade das cinco séries, mostrou-se muito útil. Através dela compreendemos a representação real de gravuras de ilustradores e gravadores portugueses relacionadas com temas nacionais. Para as restantes 3 séries realizámos uma observação seguindo a mesma lógica. O estudo quantitativo do autor revelou que o periódico publicou mais gravuras estrangeiras, sobre temas estrangeiros, do que portuguesas sobre temas portugueses, o que à primeira vista contraria de certo modo o «impacto visual» da sua vocação patriótica. A nossa observação das restantes séries confirma o mesmo, até porque, a publicação de gravuras estrangeiras vai-se acentuando cada vez mais para o final. Temos, no entanto que salientar, a grande percentagem de textos sobre temas portugueses sem qualquer ilustração alusiva. Constata-se, portanto, um grande desequilíbrio. *O Panorama* tem efetivamente muito mais texto sobre assuntos portugueses do que imagens. Tal facto, como temos vindo a demonstrar, dever-se-á mais do que a qualquer outro, às dificuldades técnicas com a gravura em madeira. Tendo *O Panorama* surgido cinco anos depois do periódico inglês e quatro depois do francês, e estando a manufatura da gravura em Portugal extremamente atrasada, não nos surpreende que tivesse de comprar muitos «carts» ou «clichés» a ambos os periódicos. Aliás, basta folhear os periódicos estrangeiros e o português para o constatar.

Os primeiros colaboradores artísticos, d' *O Panorama* foram os já mencionados José Maria Baptista Coelho (1812-1891), gravador, e Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880), ilustrador. À medida que o jornal foi fazendo avanços na publicação de gravuras nacionais foram-se formando outros desenhadores e gravadores nacionais, tais como Fonseca que era ilustrador, João Pedroso Gomes da Silva, gravador, assinava (Pedroso), Francisco Augusto Nogueira da Silva, ilustrador, assinava (Silva), António Joaquim Gonçalves Pereira, ilustrador, assinava (Pereira) e por fim Le Ribeiro que também era ilustrador.

De acordo com Soares (1951), o segundo período da gravura em madeira, inicia-se com o *Archivo Pittoresco*:

Nele se abriram notáveis gravuras em madeira, para ilustrarem colaboração de alto valor, o que o torna um valioso repositório literário, científico e artístico para a cultura portuguesa e, em especial, para o estudo iconográfico e evolvente da nossa Lisboa do século passado. Foi dele que saiu a primeira escola regular de gravura em madeira,

²⁶¹ *O Panorama* n.º 1 de 1868, p. 1 «Entrada principal da quinta das Laranjeiras» assinada por Nogueira da Silva. Hoje é a entrada do Jardim Zoológico.

por iniciativa particular. O *Archivo Pittresco* dá, sem favor, uma das mais notáveis páginas da história das artes menores em Portugal. (Soares, 1951, p. 25)

O *Archivo Pittresco* surgiu em 1857 com a ideia de suprir o vazio deixado pel' *O Panorama* em relação à publicação de gravuras de madeira originais, sobre conteúdos nacionais. Este foco no nacional, proporcionou como veremos no próximo capítulo, uma construção imagética identitária de cariz patriótico mais acurada.

A «Introdução» do primeiro fascículo de lançamento no dia 1 de julho sintetizava em linhas gerais como viria a ser o periódico: uma publicação semanal, muito ilustrada a gravura de madeira trabalhada a *buril*, sobre temas essencialmente nacionais, monumentos e edifícios notáveis, paisagens de norte a sul do país, gentes portuguesas, costumes portugueses, retratos de ilustres personagens, entre outros. Uma temática idêntica àquela que *O Panorama* também tinha proposto.

Para a realização dos desenhos e das gravuras no *Archivo* o editor e proprietário, Vicente Jorge de Castro convidou o ilustrador Manuel Maria Bordalo Pinheiro e o gravador José Maria Baptista Coelho «já então senhores da técnica de gravar em madeira, este como abridor e aquele na qualidade de desenhador» (Soares, 1951, p. 25). Em 1860, no prólogo do 3.º ano de publicação, embora não venha divulgado qualquer nome, a direção do jornal enfatiza **os artistas que tinham realizado as gravuras dos anteriores dois volumes como sendo os melhores do reino**. O texto também indica com orgulho e precisão a totalidade exata de gravuras inseridas nas páginas do periódico e sublinha o elevado número (mais de metade) realizadas a partir de desenhos originais sendo a maior parte sobre assuntos portugueses: «Os artistas que tem illustrado tão esmeradamente este semanario, são os melhores que ha no reino. Nos dois antecedentes volumes contam-se já 233 gravuras, muitas de grande trabalho e apurada execução sendo 148 d'ellas de desenhos originaes, e de assumptos portuguezes a maior parte» (Prologo, 1860, p. 1).

Esta preocupação em fornecer aos leitores as informações que estavam em falta (n.º de gravuras inseridas nos dois anos anteriores) demonstra bem o quanto a gravura nacional se tornou preponderante neste periódico e o quanto era necessário enfatizar este facto, bem como referir que **os artistas eram portugueses e de grande qualidade**. A partir do momento em que começam a colaborar João Pedroso como gravador e Nogueira da Silva como ilustrador, a singularidade e a excelência que o periódico atingiu, contribuiu finalmente para o sucesso das estratégias editoriais. Nogueira da Silva afirmou-se como o principal ilustrador:

A índole do *Archivo Pittresco* casava-se com a índole do artista. Feito o *Archivo* á semelhança do *Magazin Pittoresque*, Nogueira da Silva seguia os modelos deste semanario francez. Tinha para isso um trabalho enorme, desenhava todos os generos, (...). No desenho de architectura é que Nogueira da Silva mais primava, e a maneira como desenhava é que era singular e filha de uma aptidão especial. (Alberto, 1885b, p. 87)

A Fig. 70 mostra uma ilustração da «Ermida de Nossa Senhora da Conceição em Braga» de Nogueira da Silva gravada por João Pedroso.



Fig. 70 Ilustração da «Ermita de Nossa Senhora da Conceição em Braga». Fonte: (Silva & Pedroso, 1861, n.º 28, p. 217).

No final do ano de 1861, o diretor António da Silva Tullio, no texto aos assinantes, com igual discurso patriótico, mais uma vez informa com precisão o n.º de gravuras portuguesas inseridas sobre assuntos nacionais:

O nosso primordial empenho foi nacionalisar este semanario, dando todo o realce ás nossas coisas, antigas e modernas, porque andando a litteratura portugueza ha annos tão afrancezada, o regenerar-a é dever de todo o escriptor patriotico.

Das 140 gravuras publicadas n'este volume, 63 são tiradas directamente de monumentos originaes, pela photographia ou pelo lapis, e grande parte d'ellas inéditas. O peculio que já temos para o seguinte é ainda mais abundante e valioso. (Tullio, 1861, p. 411)

E assim sucessivamente nos anos seguintes: em 1862 «das 140 gravuras que este vol. V contém, 100 são originaes, e apenas as restantes foram tiradas de estampas estrangeiras, mas todas gravadas pelos artistas que trabalham exclusivamente para este semanario» (Tullio, 1862, p. 411); em 1863 «Das 145 estampas contidas n'este tomo, 125 são desenhadas originalmente, e de assumptos nacionaes, quasi todos não tratados» (Tullio, 1863, p. 411); e finalmente em 1864, o periódico fornece-nos a última informação publicada sobre o n.º de gravuras inseridas: «Sobe a 128 o cômputo das que exornam as paginas d'este volume; e apenas 19 são copiadas de obras estrangeiras. No volume passado o numero d'estas foi de 40. Assim nos vamos successivamente libertando d'esta forçada sujeição» (Tullio, 1864a, p. 411).

O estudo estatístico que nos faculta Ribeiro (2014, pp. 47-48) sobre o número de gravuras inseridas no *Arquivo*, confirma-nos a ideia com que ficámos ao folheá-lo. O *Arquivo Pittoresco* afirmava-se mais do que o anterior periódico pela gravura em madeira realizada por artistas nacionais:

(...) das 1554 gravuras do *Arquivo Pittoresco* (...). Apenas 833 ilustrações (53,6% do total) estão assinadas. Uma primeira conclusão importante é que 800 (96%) destas gravuras são subscritas por portugueses. A presença de gravuras importadas é quase inexistente (estamos a referir-nos ao universo das imagens assinadas), com a excepção do ano de 1868, pois neste último volume, 29 das 63 gravuras com marca de autoria são de autores estrangeiros, (46%). (Rodrigues, 2014, pp. 47-48)

Os prólogos e textos aos assinantes, bem como a nossa observação das páginas do *Arquivo*, confirmam-nos que as gravuras executadas em solo nacional são maioritariamente sobre temáticas portuguesas. O grande incremento de gravuras nacionais que o *Arquivo Pittoresco* conseguiu implementar só foi possível devido à fundação, pelo próprio, de um ateliê-escola de gravura em madeira. Era preciso formar gravadores porque os poucos que havia não eram suficientes para dar resposta a um periódico que se queria afirmar pela imagem. Através do prólogo de 1862, no 5.º ano de edição, ficamos a saber que o jornal fundou nesse mesmo ano o ateliê de gravura em madeira nas suas dependências, estando pronto para dar início à escola:

Para este fim, aventuraram-se os editores do ARCHIVO a fundar, no vasto edifício da sua typographia, uma officina de gravura de madeira, dirigida pelos dois melhores artistas que temos n'esta especialidade, onde constantemente se grave para este semanario. Admitem-se, desde já, aprendizes que tenham curso completo de desenho, para podermos crear uma eschola, a qual de futuro possa dar gravadores ás publicações que os auctores ou editores quizerem illustrar. (Prologo, 1862, p. 2)

Os dois melhores artistas eram Nogueira da Silva²⁶², desenhador, e João Pedroso, gravador, que começaram em conjunto a dirigir o ateliê-escola, «investidos nas funções de mestres, conseguiram preparar uma pléiade de futuros artistas que, durante muitos anos, vemos subscrevendo delicadas composições de buril» (Soares, 1951, p. 26). Segundo Alberto (1887c, p. 94), formado no *Arquivo* e mais tarde fundador d' *O Occidente*, reuniram-se então os artistas que havia para dar início a uma formação mais técnica da gravura em madeira: José Baptista Coelho Junior, Antonio Vidal, João Barbosa Lima, o próprio Caetano Alberto e mais alguns alunos, dos quais só um viria a vingar, João Maria Leotte. Um ensino metodológico da gravura justificava-se, pois, a maior parte dos gravadores aprendiam praticamente por si próprios e por experimentação. Muitas vezes gravavam a partir de decalques de revistas estrangeiras, o que resultava em gravuras imprecisas e grosseiras. Nesta escola, não só se aperfeiçoou a gravura em madeira *de topo* como se desenvolveu um método. Alberto (1887c, p. 94) refere que conseguiu-se implementar uma uniformidade no sistema de corte adotando ferramentas mais sofisticadas mandadas vir por Vicente Jorge de Castro de Paris. Outra particularidade inovadora é que Nogueira da Silva dividia o trabalho conforme a aptidão de cada artista. Em 1863, já a escola de gravura contava

²⁶² Ver os artigos sobre Nogueira da Silva n' *O Occidente*, que se desenrolam por vários fascículos com o título «Um Desenho Inedito de Nogueira da Silva»: (Alberto, 1885a, 1885b, 1885c, 1885d).

com seis discípulos, «alguns de decidida vocação» (Prologo, 1863, p. 2), e com grande protagonismo nas páginas do *Arquivo*. Podemos apontar como os principais: José Baptista Coelho Junior, João Barbosa Lima²⁶³ e Caetano Alberto. Este empreendimento só era possível devido à determinação de Vicente de Castro e ao poderoso auxilio da mencionada *Sociedade Madrépora*, que proporcionou os meios financeiros necessários. Alberto (1885b, p. 110) refere que Nogueira da Silva, devido a desentendimentos, acabaria por sair do ateliê sendo substituído pelo gravador José Maria Baptista Coelho, mas o ateliê não prosperou acabando por fechar cerca de ano e meio depois.

A Fig. 71 mostra uma ilustração de Barbosa Lima do «Jardim Botanico da Ajuda».



Fig. 71 «Jardim Botanico da Ajuda». Fonte: (Lima & Coelho, 1862, n.º 28, p. 221).

Segundo Alberto (1885c), Barbosa Lima «seguia a escola de desenho mais colorista e mais adiantada. Desenhava a lapis sobre a madeira e por isso os seus desenhos tinham mais tom e menos seccura que os de Nogueira da Silva» (p. 110).

As páginas do *Arquivo Pittoresco* contêm centenas de gravuras muito bem executadas, com desenhos pormenorizados e muito ricos de produção exclusivamente nacional e sobre conteúdos de interesse nacional. Em 1863 o prólogo referia: «O *Arquivo* é hoje em Portugal a unica publicação periodica illustrada com gravuras de madeira» (Prologo, 1863, p. 2). Ribeiro (2014, p. 35) refere-nos que estes desenhadores e gravadores formados nesta escola, para além das gravuras que executavam no *Arquivo*, também assinaram gravuras para outros periódicos da época, como por exemplo para a *Ilustração Luso-Brasileira* (1856-1859) e o *Jornal de Belas-Artes* (1857-1858). Soares (1951, p. 28) informa-nos que em março de 1865, a Academia Real das Belas Artes de Lisboa

²⁶³ Ver os artigos sobre João Barbosa Lima n' *O Occidente* com o título «Um Desenho Inedito de Barbosa Lima»: (Cunha, 1880, 1881a, 1881b, 1881c, 1881d).

iniciou um curso regular de gravura em madeira,²⁶⁴ convidando para mestre professor, um dos principais gravadores do *Arquivo*, João Pedroso Gomes da Silva, que lecionou na Academia até 1880.

Devido a circunstâncias financeiras, já referidas anteriormente, o *Arquivo Pittoresco*, fechou todas as suas atividades em 1868, deixando de herança uma força de gravadores interessante que se prolongou no período seguinte. O corpo de colaboradores artísticos, que assinam as imagens deste periódico é bastante considerável. Começamos por destacar o principal grupo responsável pela produção da maior parte das imagens reproduzidas no *Arquivo Pittoresco*: como ilustradores, Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880), Francisco Augusto Nogueira da Silva (1830-1868) e João Barbosa Lima (1839-1867); como gravadores, José Maria Baptista Coelho (1812-1891), João Pedroso Gomes da Silva (1823-1890), José Baptista Coelho Junior (183? - ?) e Caetano Alberto (1843-1924). Para além dos já mencionados artistas encontramos nas páginas do *Arquivo* ilustrações e gravuras de: Vidal Junior (?-?) (gravura); Flora (?-?) (gravura); Baracho (?-?) (gravura); J. P. Sousa (ilustração); Tomás da Anunciação (1818-1879) (ilustração); G. Pereira (ilustração); João Maria Leotte (gravura); Júlio de Castilho (ilustração); António Joaquim Gonçalves Pereira (ilustração); Joaquim Mariz Júnior (ilustração); Isaías Newton (ilustração); José Leipold (gravura) (?-?); João Cristino da Silva (1829-1877), ilustrador.

O terceiro e último período da gravura em madeira segundo a divisão de Soares (1951) surge no final da década de 70, «data em que começa a maior publicação periódica, artística e literária até hoje editada no nosso país, *O Occidente*» (Soares, 1951, p. 31). Quando surgiu o 1.º número deste periódico, em 1 de janeiro de 1878, já estavam criadas as condições para realizar um jornal maioritariamente com gravuras portuguesas e sobre temáticas nacionais. A ilustração em gravura de madeira, devido aos esforços dos anteriores periódicos, proporcionou uma certa democratização no acesso às imagens. *O Occidente*, através de inúmeros prólogos e textos aos assinantes afirma-se como uma «ilustração exclusivamente nacional» ou «eminentemente nacional» ou ainda «genuinamente portuguesa», tudo expressões que os diretores e redatores utilizam frequentemente. Todos os desenhos e as gravuras que fazem parte desta publicação são realizadas em Portugal e as temáticas são maioritariamente nacionais:

O OCCIDENTE servirá a idéa civilisadora de trazer para a evidencia da luz, a vida nacional (...). (...) reproduzirá pela gravura os monumentos nacionaes, as curiosidades archeologicas, todo o velho mundo derrocado aonde se debateu a epopeia gigante da nossa civilisação.» e ainda: «O OCCIDENTE reproduzirá pela gravura os quadros e as estatuas mais notaveis dos pintores e esculptores portuguezes. (Prospecto Specimen, 1877, p. 4)

²⁶⁴ É importante referir que segundo nos informa Ribeiro (2014): «a Aula de Gravura que existia na Academia das Belas Artes de Lisboa deixou de funcionar depois do falecimento do seu professor titular, Benjamim Comte, em 1851. O ensino de um outro ramo desta arte veio a ser introduzido na Escola de Belas Artes, a Gravura em Madeira, que só foi implantada por portaria de 22 de outubro de 1863 (e encarada como uma aula pelo decreto de 31 de dezembro de 1868), por iniciativa do recém-nomeado Vice-Inspector, Sousa Holstein. Esta decisão não foi isenta de polémica, enquanto o autor da iniciativa defendia a importância crescente desta arte em países cultos, o professor proprietário da aula de gravura histórica, Joaquim Pedro de Sousa, não considerava a gravura em madeira como uma das “belas artes” mas “uma arte secundária e mecânica (...) proveitosa para a propagação dos conhecimentos das artes industriais”. Esta posição era apoiada, em parte, por Vítor Bastos e Anunciação, que defendendo a utilidade do ensino da gravura em madeira na Academia, consideravam que devia ser encarada como uma arte acessória relativamente às outras “belas artes”» (pp. 45-46).

Tal como nos anteriores periódicos também é possível constatar através dos inúmeros textos publicados e pela observação das páginas, o sucessivo aperfeiçoamento e progresso da arte da gravura de madeira em Portugal. Das 8 páginas que constituem a revista, 4 são paginadas com várias imagens originais realizadas expressamente por ilustradores e gravadores portugueses para o periódico. E a partir de 1887, a Empresa d' *O Occidente* começa também a publicar o *Almanach Illustrado d'O Occidente*, uma edição para Portugal e outra para o Brasil. Este almanaque era ilustrado com mais de 50 gravuras realizadas todas em Portugal e com uma capa em cromo-litografia que na época era uma completa novidade.

Realizar uma revista deste tipo requeria muitas imagens, o que não era um problema do ponto de vista da ilustração, pois existiam muitos artistas em Portugal de grande qualidade para fazer os desenhos. A dificuldade colocava-se ainda com a gravura em madeira. Para não encomendar gravuras ao estrangeiro, ponto de honra dos fundadores d' *O Occidente*, havia que formar artistas gravadores em quantidade suficiente. Foi exatamente o que fizeram os dois diretores artísticos, Caetano Alberto, e Manuel de Macedo. Muito à imagem do *Archivo Pittresco* instituíram um ateliê de gravura no qual se experimentaram os melhores e mais modernos processos de gravação da altura, permitindo assim a publicação de imagens de notável qualidade nas páginas do periódico. O ateliê²⁶⁵ foi também uma escola de gravura em madeira responsável pela formação da maior parte dos gravadores do final do século XIX e início do século XX, em Portugal. Antes d' *O Occidente* se começar a publicar já o ateliê de gravura estava organizado, e os artistas que à data ajudaram a fundá-lo, com a direção de Caetano Alberto eram: Rosalino Candido Feijo, Manuel Diogo Netto, Domingos Casellas Branco, Jorge dos Reis, José Augusto d' Oliveira, José Antonio Kjolner e A. Francisco Villaça.

As Fig(s). 72 e 73, na página seguinte, mostram os edifícios onde funcionou o atelier de gravura. A primeira é uma vista do edifício, propriedade do Sr. Comendador José Pereira Soares, na rua do Loreto 43 esquina da rua das Chagas, onde em junho de 1882 funcionavam os escritórios e o ateliê de gravura. A segunda é uma vista do edifício, no Largo do Poço Novo com entrada pela Travessa do Convento de Jesus, para onde mudaram os escritórios e o ateliê de gravura, em junho de 1884. Ambas são gravuras de Domingos Casellas.

²⁶⁵ O Ateliê estava inicialmente sediado no número 42 da Rua do Loreto, em Lisboa. Depois passou a funcionar no Largo do Poço Novo, com entrada pela Travessa do Convento de Jesus, n.º 4, Lisboa.



Fig. 72 Imagem A. Edifício dos escritórios e ateliê de gravura d' *O Occidente* na rua do Loreto 43 esquina da rua das Chagas. Fonte: (Cazellas, 1883, n.º 176, p. 257).

Fig. 73 Imagem B. Edifício dos escritórios e ateliê de gravura d' *O Occidente* no Largo do Poço Novo, com entrada pela Travessa do Convento de Jesus, n.º 4. Fonte: (Cazellas, 1884, n.º 209, p. 232).

Caetano Alberto dirigia o trabalho dos seus discípulos, emendando, retocando e acabando a maior parte das gravuras. O extenso artigo publicado em janeiro de 1902 aquando o 25.º aniversário d' *O Occidente* conta toda a história. Refere que Alberto trabalhava mais de dezoito horas por dia, o que acabaria por resultar numa grave doença, e em 1884 ficaria afastado do ateliê por dois anos. Manuel de Macedo também sofreu as consequências de um trabalho aturado como principal ilustrador. Contraiu uma doença nos olhos que o ia deixando cego, mas o ateliê sobreviveu e continuou a produzir gravuras numa aliança perfeita com os textos:

Não há assunto que a gravura em madeira não tenha retratado e sempre com perfeição. Arquitecturas e citem-se de passagem as reproduções dos nossos monumentos, Jerónimos, Batalha, Tomar, Mafra, Évora, Coimbra, — esculturas de Camões, Vasco da Gama, José Estêvão, Anunciação; paisagens dos pontos mais pitorescos de Portugal, marítimas, ou terrestres ou com a mansidão das suas águas, o ridente dos seus prados ou o misteriosos dos seus bosques; notáveis peças de ourivesaria como a Custódia de Belém, a Cruz de Vila Viçosa, o Cálix da Ajuda, as cruzes de D. Sancho e do Funchal, — tudo subscrito por nomes bem conhecidos. Não deixarei para trás um dos mais notáveis documentários iconográficos de indispensável consulta para todos os que pretendem documentar trabalhos de investigação: os retratos. Todas as figuras que nas artes, nas letras ou na política se salientaram neste século, estão aí figuradas nas suas efigies, em corpos inteiros ou simples bustos, ilustrando em muitos casos, notáveis artigos críticos ou biográficos. (Soares, 1951, p. 35)

A Fig. 74 mostra uma ilustração da cena histórica «Uma Visita de D. João I ao Mosteiro da Batalha». A ilustração é de Manuel de Macedo gravada por Caetano Alberto.

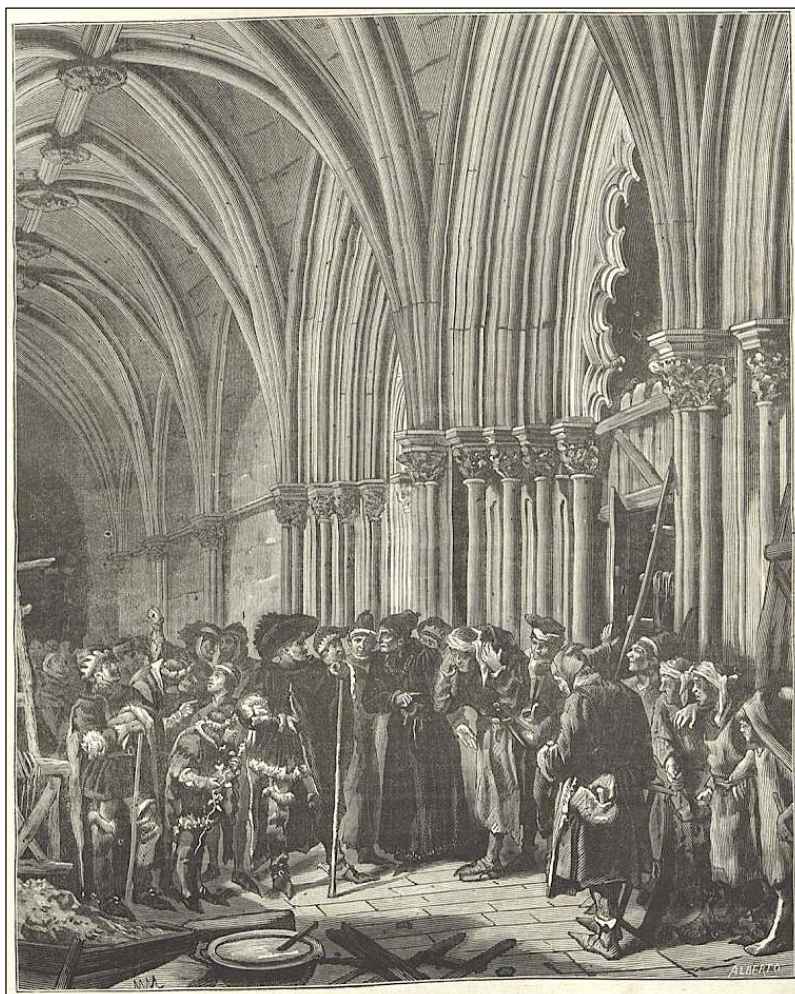


Fig. 74 Ilustração representativa da cena histórica «Uma Visita de D. João I ao Mosteiro da Batalha». Fonte: (Macedo, & Alberto, 1882, n.º 109, p. 1).

O Occidente foi um sucesso devido à perfeita aliança entre o texto e a imagem, e tudo realizado em Portugal: «Poucas publicações terão sido acolhidas pelo publico com o entusiasmo e interesse que o OCCIDENTE despertou» (*O Occidente — Commemoração do XXV Anno*, 1902, p. 3). Facto que lhe valeu diversas homenagens. Recebeu uma *medalha de cobre* na Exposição Industrial Portuguesa de 1888 realizada na cidade do Porto e o prémio *Grande Diploma de Honra* na Exposição da Imprensa de 1898 realizada em Lisboa. O periódico despertou também interesse fora do país, desde logo na Exposição Universal de Paris de 1878 onde lhe foi conferida uma *menção honrosa*. Depois recebeu uma *medalha de cobre* na Exposição Internacional de Anvers em 1894, e em 1900 na Exposição Universal de Paris arrecadou mais uma *medalha de cobre*. Esta última é muito significativa, pois neste certame concorreram publicações de todo o mundo²⁶⁶. Recebeu também o *Grand-prix*, em 1904 e 1907, nas exposições universais de S. Luís e de Lovaina.

O Occidente terminou em 1915 deixando um extraordinário património imagético em gravura de madeira, tornando-se numa das mais importantes fontes de iconografia dos finais do século XIX.

O corpo de colaboradores artísticos, era bastante numeroso, porque *O Occidente* constituía-se num projeto editorial totalmente alicerçado na comunicação visual. O

²⁶⁶ Ver a representação dos prémios nas páginas d' *O Occidente* (*O Occidente — Commemoração do XXV Anno*, 1902, p. 3).

mestre gravador Caetano Alberto em conjunto com o ilustrador Manuel de Macedo foram os principais responsáveis pela produção das imagens inseridas no periódico. Mas uma tal representação visual requeria muitos outros colaboradores artísticos, portanto encontramos nas suas páginas gravuras assinadas por: Rosalino Cândido Feijó, Manuel Diogo Netto, Domingos Casellas Branco, Jorge dos Reis, José Augusto d' Oliveira, José António Kjolner, Domingos Cazellas, A. Francisco Villaça, Penoso, Casanova, J. Christino, Luciano Freire com a colaboração artística de Columbano Bordallo Pinheiro, Gonçalves Pereira, João D' Almeida, João Pedroso, D. José Severini, Luiz Vermell, Raphael Bordallo Pinheiro, Rodrigues Vieira, Soares dos Reis, entre muitos outros artistas da época.

Com o decorrer dos anos as ilustrações foram gradualmente sendo substituídas pela fotografia devido à versatilidade e custos mais económicos. Encontramos nas páginas d' *O Occidente* «clichés» (fotografias) de Alberto Lima, Ciríaco Tavares da Silva, Benoliel, Rocchini, Carlos Relvas, Carlos Vieira, Coutinho, Menezes, Santos, J. Azevedo, F. G. Marques, Manoel Abreu, António P. A. Leite, além daquelas que alguns amadores produziam, ou ainda outras compradas a empresas nacionais e estrangeiras.

8.2.3.3. Proveniência dos desenhos para gravação no bloco de madeira

Não podemos terminar, sem tecer brevemente algumas considerações acerca das técnicas utilizadas para a realização dos desenhos antes da gravação no bloco de madeira.

A proveniência dos desenhos era muito variada, desde desenhos feitos à vista, ou a partir de ilustrações, pinturas, litografias ou fotografias. Antes da invenção da fotografia e mais concretamente da impressão fotomecânica, a realização de imagens era totalmente manual:

The making of pictorial images and the preparation of printing plates for reproducing pictorial images remained a handwork process until the invention of photography and its application to graphic production. A series of inventions through the course of the nineteenth century swept the production and reproduction of images forward into the machine age²⁶⁷. (Meggs, 1992, p. 143)

Os artistas socorriam-se muitas vezes de algumas técnicas para a realização de desenhos mais realistas. Usavam essencialmente dois utensílios. Um deles era a *câmara lúcida*²⁶⁸, que é um dispositivo que executa uma sobreposição ótica do objeto que se está a ver sobre uma superfície, por exemplo uma folha de papel. O desenhador com o auxílio deste instrumento vê em simultâneo, o objeto e a superfície, permitindo-lhe desenhar os seus contornos no papel. Na Fig. 75 podemos ver este objeto na imagem (A).

²⁶⁷TLA: «A fabricação de imagens pictóricas e a preparação de chapas para a reprodução destas para a impressão tipográfica permaneceu um processo manual até a invenção da fotografia e da sua aplicação à produção gráfica. Uma série de invenções no decorrer do século XIX lançou a produção e reprodução de imagens na era da máquina» (Meggs, 1992, p. 143).

²⁶⁸ Ver o interessante artigo *Aids to the art of drawing* no jornal ilustrado *Scientific American Supplement* de 11 de janeiro de 1879, n.º 158, p. 2505.

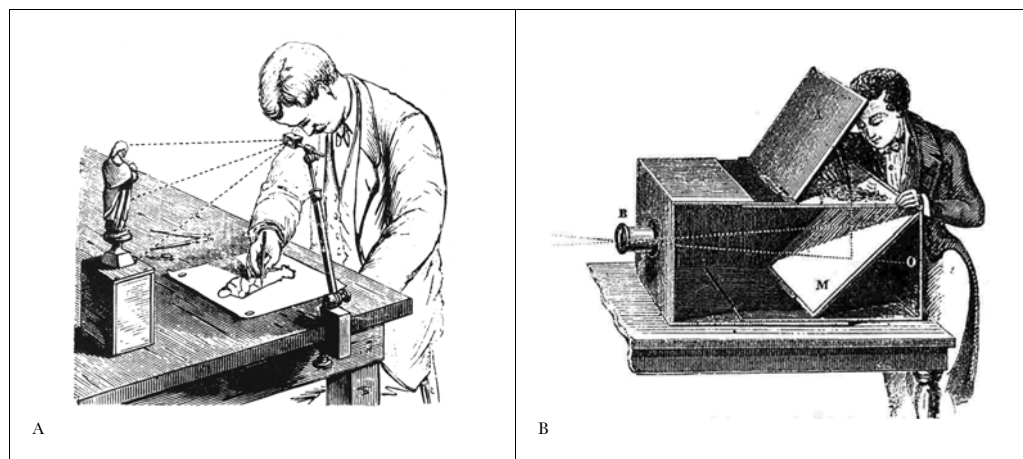


Fig. 75 Imagem A. Câmara lúcida. Imagem B. Câmara obscura. Fonte: (Aids to the drawing, 1879, p. 2505).

O outro utensílio muito utilizado era a *camera obscura*, também na Fig. 75 na imagem (B), que viria a originar a invenção do *daguerreotypo*²⁶⁹. Como nos explica Meggs (1992, p. 143) a câmara obscura era conhecida desde o tempo de Aristóteles, século IV a.C. Este dispositivo consiste numa caixa, ou numa sala escura, com uma pequena abertura ou lente num dos lados. A luz vinda do exterior atinge o objeto passa por esta abertura e projeta na superfície interna da caixa oposta ao orifício, uma imagem invertida do objeto. Jacques Daguerre, depois de inúmeras experiências, também com Joseph Nicéphore Niépce, realiza a sua primeira fotografia chamando-lhe daguerreótipo em 1838.

Em 1841, *O Panorama* utilizou pela primeira vez um «daguerreotypo»²⁷⁰ para realizar uma gravura. Trata-se de uma imagem do edifício do Paço da Ajuda que podemos ver na Fig. 76, na página seguinte. As linhas da fotografia foram passadas para o bloco de madeira e depois gravadas pelo processo já descrito anteriormente. O texto refere que o autor da gravura foi Coelho:

O desejo de apresentar aos leitores deste semanário um especimen dos desenhos tirados com um instrumento de recente invenção, o “daguerreotypo”, nos moveu a estampar a gravura acima, que é o fac-simile de um dos mais perfeitos, que se tem obtido em nosso paiz. Com muito custo foi a copia reproduzida na madeira para ser aberta no buril, porquanto neste genero de desenho, alcançado pela acção da luz solar, é a lamina original tão lustrosa que não se póde fitar nella os olhos por muito tempo e com a firmeza que exige um traslado fiel. (Parte da frente do Paço d’ Ajuda, compreendida entre os dois Torreões. Lado oriental, 1841, pp. 89-90)

²⁶⁹ A primeira imagem gravada numa chapa de metal foi realizada pelo francês Joseph Nicéphore em 1827. Em 1837 Daguerre inventa o daguerreótipo (chapa de cobre polida que reflete a luz). Para um desenvolvimento deste assunto consultar por exemplo o livro de Meggs (1992, pp. 143-147).

²⁷⁰ *O Panorama* dedicou a este assunto dois artigos em dois fascículos, o n.º 94 de fevereiro de 1839 (Revolução nas Artes do Desenho, 1839, pp. 54-55) e o n.º 143 de janeiro de 1840 (Daguerreotypo, 1840, pp. 31-32).

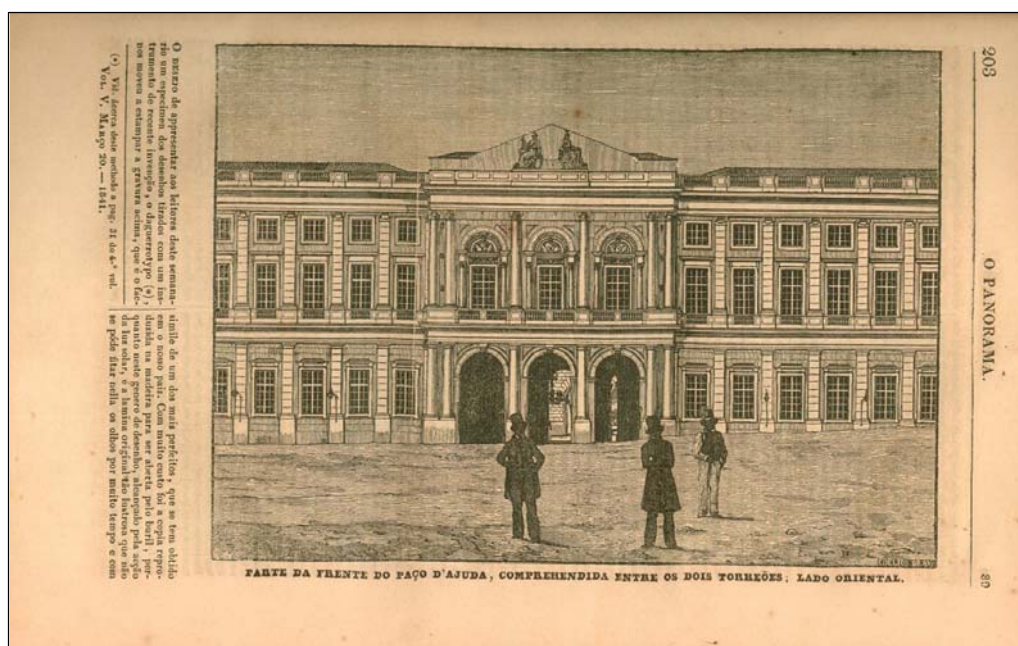


Fig. 76 A primeira imagem reproduzida n' *O Panorama* a partir de um «daguerreotypo». Fonte: (Parte da frente do Paço d' Ajuda, compreendida entre os dois Torreões. Lado oriental, 1841, n.º 203, p. 89).

Se observarmos a imagem, reparamos que o enquadramento não permitiu que o edifício aparecesse por completo. O texto explica algumas das limitações da fotografia:

1.º — Porque faltam os dois torrões lateraes da fachada, um pouco mais salientes, e superiores ao andar nobre entre elles comprehendido? — É porque a machina, do unico ponto onde pôde ser convenientemente collocada, só abrangeu o centro da frontaria; (...). — 2.º Porque vemos negras as caras das figuras collocadas no rocio anterior ao pallacio? — É porque o proprietario da machina, o Sr. Francisco Mocenig, e um seu caixeiro, que de propósito estiveram defronte della, durante a operação, ficaram mui proximos, e por isso muito escuros os retratos de suas pessoas, sahindo so desenhados quasi em silhouette, percebendo-se ao mesmo tempo melhor os claros nos vultos do criado, e da sentinella ao vestibulo, porque estavam mais distantes. — Os vãos por causa da sombra, também sahem muito carregados (...). (Parte da frente do Paço d' Ajuda, compreendida entre os dois Torreões. Lado oriental, 1841, pp. 89-90)

A imagem é assinada somente pelo gravador (Coelho), não aparecendo na legenda o nome do fotografo. Coelho, depois de ter recebido a fotografia, terá transposto a imagem através do desenho para o bloco de madeira e procedeu à sua gravação. Silva, 2014, p. 457) considera que este é um pormenor importante e refere que os gravadores (e nós diríamos também os desenhadores) por esta época seriam mais considerados que os fotógrafos «já que era deles a “arte final” nos periódicos ilustrados» (Silva, 2014, p. 457).

Mas a fotografia foi evoluindo, permitindo à imprensa ilustrada utiliza-la cada vez mais como uma ferramenta indispensável na representação da realidade. O nome dos fotógrafos gradualmente foi começando também a aparecer a par do nome dos desenhadores e gravadores. No *Archivo Pittoresco* a partir de 1861 e n' *O Occidente* logo desde o início, vemos nas legendas frases como, «segundo uma photographia de», ou

«por uma photographia de». Isto significa que os artistas cada vez mais usavam as fotografias para realizar os desenhos. As fotografias, devido ao seu processo técnico, produziam representações mais realistas, constituindo-se numa fonte mais autêntica. Por outro lado, quando o desenhador não tinha oportunidade de se deslocar aos locais, um fotógrafo, muitas vezes amador, tirava uma fotografia e enviava para a redação para depois o artista proceder à sua reprodução através do desenho. Constatámos este facto regularmente na rubrica d' *O Occidente* «As Nossas Gravuras» que refere estes detalhes sobre as imagens.

Antes do aperfeiçoamento das técnicas de reprodução fotomecânica que viriam a permitir imprimir diretamente as fotografias nos jornais com fidelidade e qualidade, estas tinham sempre que passar pelo ateliê de gravura para serem desenhadas, gravadas e depois impressas. A ideia de subdividir a imagem fotográfica em redes de pontos (*halfatone*) de maneira a que se pudesse imprimir todos os tons de claro-escuro só viria a surgir no final do século, começando a provocar mudanças que acabariam com a técnica de gravar a imagem em madeira:

(...) technology began to rapidly eliminate the “middle man”. The highly skilled craftsmen who transferred artists' designs into handmade printing plates witnessed the death of their craft, forcing early retirements and occupational changes. Years of apprenticeship and professional practice were suddenly rendered obsolete by the click of a camera. Up to a week had been required to prepare a complex wood engraving; the photographic processes reduced the time from art to printing plate to one or two hours with greatly reduced costs²⁷¹. (Meggs, 1992, p. 150)

Nos três periódicos ilustrados que estudámos, visualmente todas as imagens parecem desenhos, uns mais realistas que outros. As legendas geralmente referem a origem técnica da ilustração, através de expressões tais como: «desenho de»; «ilustração de»; «esboço do natural de»; «a partir de uma fotografia de»; «desenho segundo uma litografia»; «a partir de uma pintura»; «fotografia de», entre outras. Notámos que os diretores dos periódicos não escolhiam desenhos em vez de fotografias, ou vice-versa. Desenhos, pinturas, esboços e fotografias formam um conjunto variado que visa, instruir, seduzir e auxiliar a memória do público leitor através da imagem.

8.3. Síntese do capítulo

Neste capítulo estudámos *O Panorama*, o *Archivo Pittoresco* e *O Occidente*, no sentido de:

- perceber o valor que as direções dos três periódicos atribuíam à comunicação visual;

²⁷¹TLA: «(...) a tecnologia começou rapidamente a eliminar o “homem do meio”. Os artesãos altamente qualificados que transferiam os desenhos de artistas para as placas de impressão artesanais testemunharam a morte do seu ofício, forçando a reforma antecipada e mudanças ocupacionais. Anos de aprendizagem e de prática tornaram-se de repente obsoletos pelo clique de uma câmara fotográfica. Era necessário mais de uma semana para preparar uma gravura em madeira complexa; o processo fotográfico reduziu o tempo para uma ou duas horas com custos muito reduzidos» (Meggs, 1992, p. 150).

- demonstrar que apesar de reproduzirem modelos gráficos estrangeiros, utilizavam deliberadamente elementos de composição gráfica e de impressão tipográfica, exclusivamente de produção nacional;
- mostrar e explicar esses elementos;
- clarificar o motivo que levou os diretores a utilizar esses elementos de produção portuguesa.

O valor que as direções dos três periódicos ilustrados atribuíam à qualidade da comunicação visual fica demonstrado através da importância que imputavam às artes tipográficas. Esta importância é apreensível pela escolha deliberada de tipografias nacionais modernas com tecnologia de ponta.

Observámos que as direções dos periódicos consideravam esta opção, uma boa estratégia para permitir grandes tiragens e poder baixar o preço do jornal, atingindo assim o maior número de cidadãos tendo em vista uma grande massificação. Verificou-se por exemplo que *O Panorama* e o *Archivo Pittoresco* conseguiram atingir tiragens de 5.000 exemplares, numa altura em que o analfabetismo em Portugal passava dos 80%.

Ficou demonstrado que a qualidade da impressão facilitava a conquista de um objeto visual digno do progresso e avanço tecnológico que se vivia nos países mais avançados da Europa. Notámos que para os diretores era importante oferecer ao público leitor um jornal que fosse ao mesmo tempo, instrutivo e económico, mas também, belo e apelativo para cativar as massas.

Constatámos que os diretores sentiam ser um dever patriótico criar um meio comunicativo visual, distinto e diferenciado, que contribuísse para uma grande mudança na nação portuguesa, vista como uma das mais atrasadas da Europa. Por outro lado, por razões patrióticas era imperativo através da impressão, proceder-se a um aperfeiçoamento das artes gráficas em Portugal.

Demonstrámos que, apesar da reprodução dos modelos gráficos estrangeiros, os três periódicos ilustrados tinham a preocupação em expressar uma ideia de nacionalidade, por meio da utilização de alguns elementos constituintes da composição gráfica e da impressão tipográfica, nomeadamente:

- **Através de uma caixa tipográfica, cavallete e divisorio com adaptações de invenção nacional** — Vicente Jorge de Castro, editor do *Archivo Pittoresco* e proprietário da tipografia Castro & Irmão inventou uma nova caixa tipográfica para o idioma português. Observámos que a mesma foi utilizada desde 1852 com sucesso na sua tipografia e muito elogiada pela imprensa estrangeira. Em 1900, ainda era referenciada em manuais de tipografia com reconhecida vantagem. Não obtivemos dados suficientes para saber se esta se usou em outras tipografias e na continuação do século.
- **Através de um papel para impressão de fabrico nacional** — Constatámos que *O Panorama* fez tentativas de utilizar papel de impressão de fabrico nacional por questões de patriotismo. Para os diretores apostar numa fábrica portuguesa era um ato patriótico, não só pelo facto de utilizar um papel nacional, mas também porque fazia avançar a indústria portuguesa do papel que se encontrava atrasada em relação às outras nações europeias consideradas o mundo avançado e civilizado. Pela má qualidade do papel *O Panorama* não

conseguiu imprimir em papel de fabrico nacional. No que diz respeito ao *Arquivo Pittoresco*, não foi possível apurar se utilizava um papel de impressão de fabrico português. Pela nossa observação é possível verificar uma melhoria substancial do papel utilizado, pois as gravuras estão melhor impressas e com maior nitidez. Contudo, acreditamos que deveria ser de fabrico estrangeiro. A literatura de referência sobre o assunto refere que um dos problemas mais graves da nossa indústria tipográfica prendia-se com o papel para impressão. Só nas últimas três décadas do século se observam melhorias significativas nesta indústria. Constatámos que *O Occidente*, usufruindo desta nova conjuntura, utilizou com êxito, por questões de patriotismo, papel para a impressão fabricado em Portugal na *fabrica de Ruães*.

• **Através da utilização de tipos móveis de fundição nacional —**

Constatámos que os três periódicos por razões de patriotismo utilizaram *tipos móveis* fundidos na Imprensa Nacional. Observámos que havia preocupações estéticas e com a forma da própria letra. Pretendia-se que esta fosse proporcional, harmoniosa e bela para não cansar a visão e tornar os textos mais apelativos. Isto reflete uma preocupação com uma boa transmissão da mensagem contida nos textos. No entanto, verificámos que nenhum ateliê, ou tipografia onde os mesmos eram impressos, procedeu ao desenho de um tipo de letra particular. O que significa que não foi utilizada nenhuma fonte de letra nacional. A fonte utilizada nos três periódicos era um *tipo romano*, da nossa observação identificámos um Didot, adquirido através dos catálogos de tipos da Imprensa Nacional. Verificamos também que era um *tipo* muito semelhante àquele utilizado pelos periódicos ilustrados estrangeiros.

• **Através da introdução da imagem em gravuras de madeira de produção portuguesa —**

Comprovámos que a introdução da imagem em gravura de madeira cortada *a topo*, realizada por artistas nacionais e sobre assuntos pátrios foi uma escolha deliberada dos diretores dos três periódicos. Estes consideravam que o melhor método para a difusão dos conhecimentos e de ideais relacionados com a nação era a imagem aliada ao texto. Esta constituiu-se, portanto, numa ferramenta poderosa que ajudava na formação dos cidadãos, permitindo uma melhor compreensão dos assuntos veiculados e auxiliava a sua fixação na memória. Neste sentido, a imagem foi usada pelo seu poder pedagógico e de memorização. Observámos também que a imagem era utilizada para tornar os periódicos mais apelativos, proporcionando uma apreensão da mensagem de forma aprazível. Podemos considerar então, que a imagem foi usada também pelo seu poder de sedução. Quando *O Occidente* surgiu, já outra tipologia de jornais ilustrados estava em curso, na qual passou a coexistir também o uso da imagem para representar notícias da atualidade. Enfatizámos particularmente a importância da utilização da imagem aliada ao texto no que diz respeito à *memória coletiva*, enquanto sistema de representação de um conjunto de elementos que visa unir os membros da comunidade. Neste contexto as memórias históricas verificam-se da maior importância pois tendem a enfatizar factos, figuras, características extraordinárias, monumentos, entre outros, que são lembrados pela comunidade, constituindo assim uma consciência histórica e uma memória da nação. Conceitos que estão entrelaçados e que funcionam como um dos fatores fundamentais de construção e afirmação da identidade

nacional. Verificámos que os três periódicos utilizaram a imagem em gravuras de madeira em aliança com os textos, como uma ferramenta primordial desta construção sistemática que é a memória coletiva da nação.

Vimos que a gravura de madeira pelas suas vantagens, entre as quais, entrar no prelo ao mesmo tempo que os *tipos móveis*, tornou-se o método mais económico para inserção da imagem nos jornais populares. *O Panorama*, surgido em 1838, foi um dos pioneiros, numa altura em que a manufatura da gravura em madeira em Portugal estava completamente estagnada. Movido pela influência do seu modelo inglês *The Penny Magazine*, conseguiu atingir um considerável sucesso para a época. Todavia, uma grande parte das gravuras, devido aos problemas técnicos e de instabilidade que o periódico enfrentou, eram adquiridas no estrangeiro o que acabaria por criar uma certa incongruência em relação ao seu projeto ideológico de cariz patriótico.

O *Archivo Pittoresco* surgido em 1857 prolongou e melhorou substancialmente a manufatura da gravura em madeira, introduzindo nas suas páginas mais ilustrações e de notável qualidade. As suas páginas contêm centenas de gravuras muito bem executadas, com desenhos pormenorizados e muito ricos, de produção exclusivamente nacional e sobre conteúdos de interesse nacional. Este jornal afirmou-se, mais do que *O Panorama*, como um meio de comunicação visual de veiculação de ideais relacionados com a nação portuguesa.

Por fim *O Occidente* surgido em 1877 continuou e evoluiu este processo atingindo um nível de qualidade e quantidade de gravuras superior, constituindo-se na maior publicação periódica de comunicação visual de cariz patriótico no século XIX.

Resta por fim referir que ambos os periódicos *Archivo Pittoresco* e *O Occidente* criaram ateliês-escola de gravura em madeira a *topo* de excelente qualidade. Estas escolas foram as responsáveis pela criação de uma força de desenhadores e gravadores desde os meados do século XIX que se prolongou até ao início do século XX.

Consideramos ter demonstrado a proposição:

Apesar dos três periódicos ilustrados escolhidos reproduzirem projetos gráficos estrangeiros, utilizaram deliberadamente elementos gráficos e de impressão tipográfica de produção nacional.

Referências Bibliográficas

- A Empresa. (1882). Aos Nossos Estimáveis Assignantes. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 144, 288.
- A Empresa. (1883). Aos Nossos Estimáveis Assignantes. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 180, 288.
- A Empresa. (1890). Aos Nossos Assignantes. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 432, 287.
- A Gravura em Madeira — O Mosteiro d'Alcobaça. (1840). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 154, 113-114.
- Afonso, G. (2007, setembro). *O Archivo Pittoresco e a história da gravura de madeira*. Ciclo de Conferências no âmbito do Colóquio Archivo Pittoresco, 150 anos depois (1857-2007). Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/EstudosInternos/ArquivoP/EstInternos_Arquivo.htm
- Aids to the art of drawing. (1879). *Scientific American Supplement*. 158, 2505.
- Alberto, C. (1885a). Um desenho inédito de Nogueira da Silva I. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 225, 67.
- Alberto, C. (1885b). Um desenho inédito de Nogueira da Silva II (continuação do n.º 225). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 227, 87.
- Alberto, C. (1885c). Um desenho inédito de Nogueira da Silva IV (continuação do n.º 227). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 230, 110.
- Alberto, C. (1885d). Um desenho inédito de Nogueira da Silva V (continuação do n.º 230). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 233, 129.
- Alberto, C. (1887a). Typographia Castro Irmão — Vista Exterior do Estabelecimento (vid. artigo Vicente Jorge de Castro). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 305, 136.
- Alberto, C. (1887b). Vicente Jorge de Castro III. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 296, 60-62.
- Alberto, C. (1887c). Vicente Jorge de Castro III. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 300, 93-94.
- Alberto, C. (1887d). Vicente Jorge de Castro VII. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 305, 131.
- Alberto, C. (1891). Adolpho Lallemant. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 451, 148-150.
- Anjos, J. (1900). *Manual do Typographo*. Lisboa: Secção Editorial da Companhia Nacional.
- Aos Nossos Estimáveis Assignantes. (1881). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 108, 288.
- Aos nossos Leitores. (1840). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 140, 1-2.
- Architectura Gothica. Igreja do Carmo em Lisboa. (1837). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 1, 2-4.

- Bibliographia. (1842). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 23, 184.
- Cabral, T. O. (2014). *Tipos de Sucesso. Tradição e Contemporaneidade no Design de Letra de Portugueses [1994-2012]*. (Dissertação de Doutoramento em Design, Faculdade de Arquitetura Universidade de Lisboa). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.5/7190>
- Canaveira, R. (1996). *História das Artes Gráficas. Volume II A Revolução Industrial e a Indústria Gráfica*. Porto: Associação Portuguesa das Indústrias Gráficas e Transformadoras do Papel. ISBN 987-65-09843-34.
- Canhão, M. (1941). *Os Caracteres de Imprensa e a sua Evolução Histórica, Artística e Económica em Portugal*. Lisboa: Tipografia do Anuário Comercial.
- Castilho, A. F. (1841). Introdução. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 192, 1-3.
- Cazellas, D. (1883). Redacção, Administração e Atelier de Gravura do Occidente. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 176, 257.
- Cazellas, D. (1884). Nova Casa da Empresa do Occidente. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 209, 232.
- Charton, M. E. (Diretor). (1833). Des Moyens D'instruction. Les Livres et les Images. *Le Magasin pittoresque*, 13, 98-99. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k314169/f3.image>
- Coelho, B. (1840). Mosteiro D' Alcobaça. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 113, 154.
- Coelho, N. S. (1858). O Fogo da Boa-Vista. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 19, 145.
- Cunha, X. (1880). Um desenho inedito de Barbosa Lima. Monumento de Thomar. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 71, 196.
- Cunha, X. (1881a). Um desenho inedito de Barbosa Lima. Monumento de Thomar (Continuado do n.º 71). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 73, 6.
- Cunha, X. (1881b). Um desenho inedito de Barbosa Lima. Monumento de Thomar (Continuado do n.º 73). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 74, 15-16.
- Cunha, X. (1881c). Um desenho inedito de Barbosa Lima. Monumento de Thomar (Continuado do n.º 74). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 77, 38-39.
- Cunha, X. (1881d). Um desenho inedito de Barbosa Lima. Monumento de Thomar. (Conclusão). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 78, 46-47.
- Daguerreotypo. (1840). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 143, 31-32.
- Do Objecto e Utilidade dos Jornaes Populares. (1841). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 225, 270-272.
- Ducrot, C. (2012). *L'Imaginaire européen de l'Égypte: les illustrations du Magasin Pittoresque et du Tour du Monde, 1833-1914* (Dissertação de Mestrado em Sciences Humaines et Sociales). Université Lumière, Lyon.

- França, J. - A. (1997). *O Romantismo em Portugal. Estudos de Factos Socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN 972-24-1066-0.
- Freire, L. (1890). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 432, 281-288.
- Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis [Editora]. (1837a). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 3, 24.
- Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis [Editora]. (1852). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 52, 416.
- Introdução. (1837). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 1, 1-2.
- Introdução. (1857). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 1-2.
- Lima, B. & Coelho. (1862). Jardim Botanico da Ajuda. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 28, 221.
- Lobato, G. (1880). Chronica Occidental. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 72, 198.
- Lobo, F. F., Santos, F. J., Dally, L., Sousa, B. M. D. & Motta, J. M. C. S. (1839). Senhores. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, Índice*, 8.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1882). Uma Visita de D. João I ao Mosteiro da Batalha. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 109, 1.
- Massa, J. M., Pedra, M. A. & Figanieri, J. C. (1839). Senhores. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis, Índice*, 1-2.
- Medalha da Exposição de Paris. (1878). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 22, 174.
- Meggs, P. B. (1992). *A History of Graphic Design*. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold.
- Monteiro, F. & Dias, R. (2013, setembro). *Corpos dos tipos – Antigos nomes e o sistema de pontos; contributo para uma nomenclatura tipográfica em língua portuguesa*. IV Encontro de Tipografia, Idanha-a-Velha.
- Newton & Alberto, C. (1887a). Officina da Composição (vid. artigo Vicente Jorge de Castro). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 305, 133.
- Newton & Alberto, C. (1887b). Officina de Impressão. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 305, 133.
- O Occidente — Commemoração do XXV Anno. (1902). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 829/830, 1-16.
- Oliveres, A. S. (1852). *Manual de Tipografia Española o sea El Arte de la Imprenta*. Madrid: Libreria de S. Eduardo Oliveres.
- Os Redatores. (1866). Prologo. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 2.
- Os RR. (1842). Aos Leitores. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 1, 1-2.
- Parte da frente do Paço d' Ajuda, compreendida entre os dois Torreões. Lado oriental. (1841). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 203, 89-90.

- Portugal na Exposição Nacional do Rio de Janeiro. A Tipografia do Anuario Comercial. (1908). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 1072, 221-222.
- Prologo. (1860). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 1-2.
- Prologo. (1862). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 1-2.
- Prologo. (1863). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 2.
- Prospecto Specimen. (1877). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro, Prospecto Specimen*, 1, 1-4.
- Provas dos Diversos Typos, Vinhetas e Ornatos Typographicos*. (1838). Lisboa: Imprensa Nacional.
- Redacção, Administração e Atelier de Gravura do “Occidente”. (1883). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 176, 251.
- Revolução nas Artes do Desenho. (1839). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 94, 54-55.
- Ribeiro, A. M. (2014). *O Museu de Imagens na Imprensa do Romantismo. Património Arquitectónico e Artístico nas Ilustrações e Textos do Archivo Pittoresco (1857-1868)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. ISBN: 978-989-26-0151-9.
- Seixas, M. M. (2011). *Heráldica, representação do poder e memória da nação o armorial autárquico de Inácio de Vilhena Barbosa*. Lisboa: Coleção TESES, Universidade Lusíada Editora.
- Silva, J. L. R. O. (2014). *O Panorama (1837-1844): Jornalismo e Ilustração em Portugal na Primeira Metade de Oitocentos*. Covilhã, Portugal: Livros LabCom. ISBN: 978-989-654-151-4 (pdf).
- Silva, N. & Pedroso, J. (1861a). Ermida de Nossa Senhora da Conceição em Braga. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 28, 217.
- Silva, N. (1868). Entrada principal da quinta das Larangeiras. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 1, 1.
- Smith, A. D. (1997). *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva. ISBN 972-662-520-3.
- Soares, E. (1951). *Evolução da Gravura de Madeira em Portugal: Séculos XV a XIX*. Lisboa: Câmara Municipal.
- Tengarrinha, J. (1989). *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- Tullio, A. S. (1861). Aos Nossos Assignantes. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 52, 411.
- Tullio, A. S. (1862). Aos Nossos Assignantes. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 52, 411.
- Tullio, A. S. (1863). Aos Nossos Assignantes. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 52, 411.
- Tullio, A. S. (1864a). Aos Nossos Assignantes. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 52, 411.

9.º Capítulo

A Imagem em Gravura de Madeira: uma Iconografia de Cariz Patriótico

9.0. Nota introdutória

Ficou demonstrado no capítulo anterior que a introdução deliberada de imagens em gravura de madeira realizadas em Portugal e sobre assuntos nacionais era uma intenção das direções dos três periódicos. Também ficou demonstrado que havia uma complementaridade entre textos e imagens, sendo que, a imagem foi-se tornando cada vez mais preponderante. Além destes factos, também percebemos que *O Panorama* e o *Archivo* faziam um uso da imagem para instruir, auxiliar a memória e seduzir o público leitor. Já *O Occidente* utiliza a imagem também para representar as notícias da atualidade. Testemunhámos que *O Panorama* não conseguiu publicar uma grande percentagem de gravuras nacionais sobre temas portugueses durante toda a sua publicação, ainda assim, como veremos, gera evidências suficientes para demonstrar a proposição estabelecida. Em relação ao *Archivo Pittoresco*, constatámos que este afirmou-se de forma mais decisiva pela imagem realizada por artistas nacionais e sobre temáticas portuguesas. Por fim, em relação ao *O Occidente*, ficou demonstrado que todas as gravuras são realizadas em Portugal e através da leitura dos prólogos e dos textos aos assinantes, bem como da observação das páginas, percebemos que a grande maioria das imagens tratam assuntos de interesse nacional.

Através da revisão da literatura resumida nos Capítulos 4.º e 5.º da primeira parte desta dissertação nós pudemos apreender a importância primordial que os intelectuais das várias áreas do saber e das artes tiveram na elaboração da identidade nacional e do nacionalismo cultural. Percebemos que foi através deles que se realizaram as novas narrativas da nação, os novos modos de representação e as novas formas expressivas de comunicação. Estas narrativas perpassaram através dos vários meios intelectuais e artísticos, desde estudos sobre a História de Portugal, sobre a cultura popular, romances literários, peças de arte dramática, pintura, ilustração, escultura, arquitetura, música, artes e ofícios, entre outros. Este conjunto foi divulgado e difundido por meio das exposições internacionais, do teatro, dos museus, do ensino e através da Imprensa ilustrada, como veremos neste capítulo.

Durante a primeira metade do século XIX, após a revolução liberal de 1820, o lema dos intelectuais portugueses era: *regenerar e refundar* a Nação portuguesa com novos valores e ideais fundamentados na *herança iluminista* do século anterior e na *herança do passado glorioso da nação portuguesa*. Portanto, a ideia de nação tão necessária para ligar os indivíduos entre si e à própria nação, baseou-se naquilo que designavam por *essência da nação* ou *alma nacional*, e que se manifestava, acreditavam eles, na *cultura do povo*, nos *monumentos históricos*, nas *memórias partilhadas*, nos *mitos de linhagem comuns* e *simbologia associada*. **Esta evocação do passado constituiu uma das características essenciais das narrativas de nacionalismo cultural e de identidade nacional portuguesa em Portugal**, principalmente na primeira metade do século. Portanto, até meados de Oitocentos os intelectuais preocuparam-se essencialmente com a investigação, preservação, e divulgação dos *vestígios ancestrais*. Grande parte do trabalho de **divulgação foi fundamentalmente realizado pela Imprensa ilustrada**. É precisamente isso que pudemos constatar n' *O Panorama* e no *Archivo Pittoresco*.

Na segunda metade do século apreendemos algumas mudanças importantes nas narrativas identitárias sobre a nação, decorrentes da concretização das ideias regeneradoras e do Fontismo. A melhoria dos meios de comunicação, como por

exemplo, a expansão do caminho-de-ferro, que em 1863 atingia já a fronteira espanhola, estabelecendo uma ponte concreta com a Europa modernizada, tornava mais fácil o acesso à cultura. Este facto proporcionou uma mudança filosófica e cultural e a definição de uma nova geração de intelectuais, a geração de 70. Estas elites cultas defendiam a necessidade do país se europeizar e de rapidamente tomar o comboio europeu na construção de uma sociedade marcada pela modernidade e cosmopolitismo. As suas expressões artísticas (literatura, pintura, teatro, música, entre outras) passaram gradualmente a ter um sentido de crítica social e política. Outra mudança importante foi a adesão de Portugal ao movimento das Exposições Internacionais que eram consideradas pelos países, festas da civilização, do trabalho e do progresso. Estes grandes eventos ajudaram as nações a concretizar uma **aliança entre as narrativas baseadas nos arcaísmos da imagem identitária, forjada essencialmente na primeira metade do século (baseada no culto do passado da nação) e a imagem da modernidade económica e tecnológica que em Portugal, começava a tomar corpo na segunda metade do século.**

A Imprensa, que a partir de meados do século cresceu exponencialmente, devido a vários fatores, entre outros, a significativa melhoria dos meios de transporte e dos meios técnicos de fabrico dos jornais, divulgou amplamente estas novas narrativas identitárias, seja através da escrita que da imagem. No final do século estas circunstâncias, e também a expansão do ensino, levou a que as narrativas identitárias sobre a nação passassem a ter mais impacto na população. Acontecimentos políticos, tais como a questão colonial, potenciaram o desenvolvimento de um fenómeno de fervor patriótico que se materializou em grandes comemorações cívicas (**os Centenários dos Grandes Homens**), nos quais se **divulgaram e exaltaram os valores nacionais**. Estes festejos, embora de matriz monárquico constitucional, continham algumas diferenças importantes incorporadas na sua teatralização e foram amplamente divulgados pela Imprensa ilustrada. A partir deste momento é possível **verificar que as narrativas da identidade nacional e do nacionalismo cultural conseguiram finalmente penetrar numa população mais alargada tornando-se numa convicção e numa consciência nacional**. Esta prática das comemorações e culto aos grandes homens tinha como vimos, o objetivo de criar laços de união e solidariedade entre os cidadãos e para com a pátria. Este fenómeno pode ser observado nas reportagens imagéticas d' *O Occidente*, que não só ajudou a difundir-las como as fixou na memória da população.

Neste capítulo pretendemos:

- Demonstrar que muitas das imagens constituem-se em instrumentos amplificadores de uma estratégia de comunicação visual de suporte às narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa no século XIX;
- Mostrar que existe uma organização da informação iconográfica segundo essa estratégia;
- Realizar uma descrição das áreas temáticas no sentido de realçar o modo como a imagem se relacionou com as narrativas da identidade nacional portuguesa.

Por último pretende-se demonstrar a seguinte proposição:

Muitas das imagens que integram as páginas dos três periódicos ilustrados, relacionam-se com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa segundo uma organização temática.

9.1. Identificação das áreas temáticas de gravuras

Apesar de a nossa investigação não ser quantitativa, começaremos por fazer algumas considerações com base nas tabelas temáticas quantitativas realizadas por Silva (2014) sobre *O Panorama*, e por Ribeiro (2014) sobre o *Archivo Pittoresco*. Interessa-nos essencialmente analisar alguns resultados que se podem cruzar com a nossa investigação.

Começaremos por interpretar a tabela quantitativa de gravuras por áreas temáticas, d' *O Panorama*²⁷² e depois do *Archivo Pittoresco*.

- Embora Silva (2014) só tenha realizado o estudo sobre as duas primeiras séries (1837-1844) do periódico, os resultados que obteve proporcionaram algumas evidências interessantes. A tabela percentual temática comparativa entre gravuras sobre assuntos portugueses e gravuras sobre assuntos estrangeiros permitiu constatar que há um número muito superior de gravuras sobre conteúdos estrangeiros. Ou seja, das (766) gravuras inseridas no periódico durante o período inventariado, só (165) se referem a assuntos portugueses.²⁷³ Este facto do ponto de vista imagético parece a priori criar uma certa incongruência em relação ao projeto ideológico de cariz patriótico que o periódico pretendia veicular. Contudo, após uma reflexão, talvez seja possível considerar que ajudou a desenvolver no público leitor uma certa **noção de diferença**, entre imagens de identidade nacional de países diferentes. Ou seja, as imagens sobre monumentos estrangeiros, paisagens estrangeiras, personalidades estrangeiras, entre outras, mostravam, pela **diferença** o que era dos **outros**. E as imagens portuguesas, embora em menor quantidade, mostravam o que era **nacional**. Seja por razões de limitação técnica com a gravura em madeira, ou por razões editoriais ou outras, esta forma de construção visual identitária pela **diferença**, pode ter tido um resultado muito interessante no público leitor. Porque, paralelamente a uma construção de uma série de elementos visuais nacionais, o público português que consultava este jornal ia concebendo uma outra construção imaginária de elementos visuais de identidade nacional dos outros países;
- Note-se também, que ambas as narrativas, seja a estrangeira que a portuguesa, eram inteligíveis, pois eram fundamentadas numa linguagem imaginária

²⁷² As áreas temáticas que Silva (2014) identificou tendo em conta o seu estudo sobre as duas primeiras séries do periódico *O Panorama* (1837-1844) são: Personalidades históricas; Personalidades contemporâneas d' *O Panorama*; Paisagem urbana; Paisagem rural ou natural; Pinturas e esculturas; Monumentos; Animais; Plantas; Máquinas (com motor, industriais e meios de transporte); Artefactos agrícolas; Outros artefactos; Representações sociais, culturais e religiosas (usos e costumes e crenças dos povos); Representações da História (episódios da História, como batalhas, entre outros).

²⁷³ As várias tabelas quantitativas de textos e de imagens encontram-se nas páginas 393-434. Particularmente as tabelas sobre imagens encontram-se nas páginas: 427-434.

comum. Ou seja, o público leitor conseguia captar a narrativa alicerçada no *culto do passado*, que como vimos nos Capítulos 4.º e 5.º da primeira parte desta dissertação, constituía-se num programa comum a vários países europeus. Senão vejamos mais uma vez o que nos dizem as tabelas de Silva (2014): o autor, tendo em consideração a soma dos dois grupos de gravuras estrangeiras e portuguesas,²⁷⁴ contabilizou um número maior de gravuras nas áreas temáticas relacionadas com a História (Personalidades históricas; Monumentos; Representações da História). Este facto terá proporcionado ao público português uma descodificação das imagens baseada numa narrativa que evidenciava uma evocação no passado das nações, que como sabemos se queriam todas afirmar num novo contexto europeu, cada uma com a sua *essência e vocação* baseada na sua História particular.

- Em relação ao *Archivo Pittoresco*, também podemos fazer algumas reflexões para o nosso estudo. As tabelas quantitativas de gravuras de Ribeiro²⁷⁵ (2014) permitiram ao autor perceber que da totalidade de gravuras inseridas (1554), 800 são assinadas por artistas portugueses. Este número é importante e permite afirmar que o *Archivo* tem menos gravuras importadas que *O Panorama*. Portanto, a sua comunicação visual denuncia coerência com o seu projeto editorial de cariz patriótico. Todavia, como podemos constatar, há ainda muitas imagens sobre conteúdos estrangeiros. Portanto, as mesmas considerações tecidas para *O Panorama* mantêm-se válidas para o *Archivo Pittoresco*.
- Outra interpretação resulta do cruzamento das tabelas d' *O Panorama* com as do *Archivo*: observámos que ambos os periódicos privilegiaram imagens de monumentos históricos.²⁷⁶ Das leituras efetuadas, percebemos que esta vantagem também se verifica nos textos, os quais, além das descrições detalhadas, apelavam a uma intervenção pública e política pela preservação dos monumentos que restavam da época medieval. Ribeiro (2014) a este propósito refere-nos que esta evidência deve-se em grande parte porque os intelectuais, como por exemplo Alexandre Herculano, valorizavam essencialmente a Arquitetura da Idade Média estabelecendo um paralelismo entre a arquitetura gótica e a História de Portugal. Herculano defendia que eram os monumentos góticos aqueles que melhor representavam o (*volksgeist*), isto é, a essência da nação portuguesa, a herança dos «tempos míticos da Idade Média, comunal e municipalista, a era de ouro em que se forjou a Nação» (Ribeiro, 2014, p. 58). A seguir, Ribeiro (2014) constatou que a arquitetura manuelina também se constitui numa grande percentagem de ilustrações. Ambos, o gótico e o manuelino, eram valorizados pelas elites intelectuais românticas e associados a um discurso de identidade nacional.

²⁷⁴ No que diz respeito a Portugal: das (165) gravuras nacionais inseridas, (68) pertencem a este grupo temático relacionado com a História (monumentos, personalidades históricas e representações da história). Em relação ao estrangeiro: das (601) gravuras inseridas, (184) referem-se também à História de outros países.

²⁷⁵ As áreas temáticas que Ribeiro (2014) identificou no *Archivo Pittoresco* durante todo o tempo de publicação (1857-1868) tendo em conta o seu estudo são: Arquitetura e belas artes; Paisagens; Retratos; Zoologia; Etnografia; Passatempos; Curiosidades científicas; Arqueologia; Tecnologias.

²⁷⁶ A quantidade de gravuras sobre monumentos n' *O Panorama* é de (49), ou seja como o próprio autor refere 26,9% da totalidade de gravuras inseridas sobre conteúdos portugueses. No *Archivo Pittoresco* embora o autor contabilize os monumentos em conjunto com as *belas-artes*, a quantidade de gravuras é como se pode constatar muito elevada, ou seja (563) gravuras contra um total de (800). As tabelas sobre imagens encontram-se na página 207.

Estas são algumas reflexões que as tabelas quantitativas de imagens nos podem fornecer. Lamentavelmente não encontramos nenhum estudo quantitativo sobre as imagens em gravura de madeira inseridas n' *O Occidente*. Como a nossa investigação não previa estudos quantitativos, não considerámos viável realizá-los pois carecia de mais tempo para a devida inventariação de imagens. *O Occidente* não só tem um número superior de gravuras, como são todas realizadas em Portugal, o que requereria uma atenção minuciosa aos conteúdos portugueses e estrangeiros a ser contabilizados. O nosso propósito primordial neste capítulo é descrever qualitativamente o grupo temático de gravuras que melhor se relacionam com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa nos três periódicos durante o século XIX. É o que procuraremos realizar de seguida.

Para a identificação das áreas temáticas, além da revisão da literatura já mencionada na primeira parte, realizámos uma busca de **expressões-chave** captadas ao longo da nossa leitura dos prólogos, textos aos assinantes, entre outros textos, inseridos nos três periódicos. As expressões-chave captadas remetem para muitos dos conceitos que apreendemos sobre as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa. Esta síntese serviu-nos para dar suporte a uma grelha de análise (Quadro 11) para a identificação das 10 áreas temáticas de imagens que apresentaremos. Organizámos as expressões-chave em 6 grupos principais, que passamos a descrever:

- Expressões relacionadas com os conceitos de **pátria e soberania**: *amor à pátria; culto da pátria; pátria sagrada; regeneração da nação; refundação da nação; exaltação nacional; soberania nacional* — estas expressões de cariz patriótico são demonstrativas da mudança que se operava na sociedade portuguesa após a revolução liberal. Tratava-se como vimos de inculcar novos ideais liberais e uma nova noção de soberania. São expressões que se encontram em textos principalmente n' *O Panorama*.
- Expressões relacionadas com as **origens da pátria**: *culto do passado; regresso às origens; devir histórico; memórias gloriosas do nosso passado; herança imortal; epopeia épica de Camões; nossa rica e melodiosa língua portuguesa; invocação dos dias heroicos da pátria; mitos de linhagem comuns; vestígios do passado; monumentos históricos; grandeza dos nossos heróis, epopeia gigante; ressurreições históricas* — expressões que demonstram efetivamente a procura de uma *definição de nação* segundo uma orientação de evocação ao passado da nação. Isto significava como já vimos mais detalhadamente no 5.º Capítulo, ir à procura das origens da nação portuguesa para depois as exaltar e difundir na sociedade. Para os intelectuais românticos a *razão histórica* servia de fundamento para a compreensão da essência da ideia de nação. Esta ideologia expressou-se, como vimos, em todas as formas de cultura e teve como base um nítido cariz historicista. Os *vestígios do passado*, os *monumentos históricos*, o *passado glorioso da nação*, as *preciosas e genuínas expressões da cultura portuguesa*, deveriam servir para fundamentar a essência e vocação da Nação portuguesa, que após a revolução liberal se pretendia *refundar* ou *regenerar*.
- Expressões relacionadas com as **características do indivíduo português**: no mesmo sentido anterior encontramos também muitas expressões como: *índole*

nacional; génio nacional; alma lusitana; homens ilustres; grandeza dos nossos heróis; as maiores façanhas dos avós; heroísmo romântico; mineiros da civilização nacional.

- Expressões relacionadas com a **paisagem da nação**: *natureza de Portugal; criações da natureza; natureza das possessões ultramarinas; paisagens nacionais; quadros dignos de contemplação; vistas das povoações que mais engrandecem um país; natureza do irmão Brasil.*
- Expressões relacionadas com a **cultura popular**: *tradições populares; ruralidade; culto do campo; produtos e tipos portugueses; quadros de costumes* — como vimos, a cultura popular era também uma das narrativas identitárias. O povo, principalmente os camponeses por serem muito próximos à *terra*, eram entendidos como a expressão mais autêntica da relação que existe entre nação e solo. A alma da terra natal e o génio ancestral exprimiam-se através dos costumes do povo.
- Expressões relacionadas com o **presente e futuro da nação**: *modernização; progresso; culto da cidade; aperfeiçoamentos da indústria; génio empreendedor; novidades notáveis; portugueses notáveis por ciência, letras e artes; inventos em artes; humanismo; ideias contemporâneas; conquistas da ciência; mundo moderno* — expressões que correspondem a conceitos que vão numa direção contrária ao culto do passado. Este é como também vimos outro dos aspetos particulares da formação das nações modernas na Europa. Como referimos nos Capítulos 4.º e 5.º, se por um lado, a formação das nações modernas está ligada à modernidade seja económica, social ou política, acompanhada por uma série de transformações, por outro, também está ligada à ideia de culto do passado. Isto deve-se ao facto do princípio da nação moderna fundamentar-se sobre o primado de uma comunidade intemporal cuja legitimação assenta na preservação de uma herança. É devido ao conservadorismo que a nação vai resistindo à rápida evolução das relações económicas e sociais. Perante a mudança rápida, a nação deve dar uma sensação de imutabilidade e segurança aos cidadãos, permitindo assim a sua continuidade. Através dos três periódicos é possível constatar este fenómeno. Todos reconheciam que a regeneração da nação dependia da implementação de certas doutrinas civilizadoras relacionadas com o progresso que conduzissem a um futuro melhor. Mas esta transformação não poderia ser desacompanhada das memórias do passado.

GRELHA DE ANÁLISE: IDENTIFICAÇÃO DAS ÁREAS TEMÁTICAS

Quais as imagens que se relacionam com <i>pátria sagrada</i> ?	São todas as imagens que mostrem como é a nação . Pátria Sagrada remete para <i>terra natal</i> : o <i>lugar sagrado</i> onde nasceu a nação. São imagens de lugares da nação, paisagens naturais e rurais; cidades, aldeias e vilas antigas, entre outras.
Quais as imagens que estão relacionadas com <i>culto do passado, memórias gloriosas, herança imortal</i> ?	São todas as imagens que remetam para o passado glorioso da nação . Momentos especiais em que a nação se destacou, por exemplo imagens que representem momentos importantes da História: batalhas, descobrimentos, fundação do reino, entre outras. Mas também imagens onde estejam presentes os indivíduos que tenham protagonizado tais momentos de glória.
Quais as imagens que estão relacionadas com <i>monumentos do passado, vestígios do passado</i> ?	São todas as imagens que do mesmo modo remetam para o que resta do passado da nação, por exemplo os vestígios ancestrais do património arquitetónico , os monumentos históricos, ou objetos antigos.
Quais as imagens que estão relacionadas com <i>culto da pátria, exaltação nacional</i> ?	São todas as imagens de celebrações da nação . Comemorações de acontecimentos históricos importantes, ou personalidades ilustres da nação.
Quais as imagens que estão relacionadas com a <i>soberania nacional</i> ?	São todas as imagens nas quais se identifiquem os símbolos de soberania nacional , geralmente representações de heráldica: escudos das armas, bandeiras, insígnias, monogramas dos reis, entre outros. Mas também momentos relacionados com celebrações institucionais da nação.
Quais as imagens que estão relacionadas com <i>índole nacional, génio nacional, grandeza dos nossos heróis, homens ilustres da nação</i> ?	São todas as imagens dos heróis da nação , seja do passado que do presente, personalidades ilustres da história e personalidades ilustres contemporâneas ao século XIX. Imagens que representem indivíduos que tenham feito algo em prol do engrandecimento da nação.
Quais as imagens que estão relacionadas com <i>natureza de Portugal, paisagens nacionais, natureza das possessões ultramarinas, natureza do irmão Brasil</i> ?	São todas as imagens relacionadas com a paisagem de Portugal continental e ilhas, possessões ultramarinas e império do Brasil.
Quais as imagens que estão relacionadas com <i>tradições populares, ruralidade, culto do campo</i> ?	São todas as imagens relacionadas com o povo do campo , os camponeses, as suas tradições, os seus objetos de trabalho, os trajes populares, enfim tudo o que se relaciona com a cultura popular.
Quais as imagens que estão relacionadas com <i>modernização, progresso, aperfeiçoamentos da indústria, novidades notáveis</i> ?	São todas as imagens que mostrem o progresso da nação : imagens da industrialização, máquinas, invenções, fábricas, mas também modernização do país, estradas, pontes, caminhos-de-ferro, entre outras.
Quais as imagens que estão relacionadas com o <i>culto da cidade</i> ?	São todas as imagens que mostrem a paisagem urbana , praças, edifícios citadinos, entre outras.
Quais as imagens que estão relacionadas com a <i>regeneração da nação, refundação da nação</i> ?	Todas as imagens onde esteja captada alguma modernidade, progresso, civilização. Mas também imagens onde esteja representada a evocação ao passado da nação. Ambas as representações, passado e progresso, remetem, como vimos da revisão da literatura para regeneração e refundação da nação .

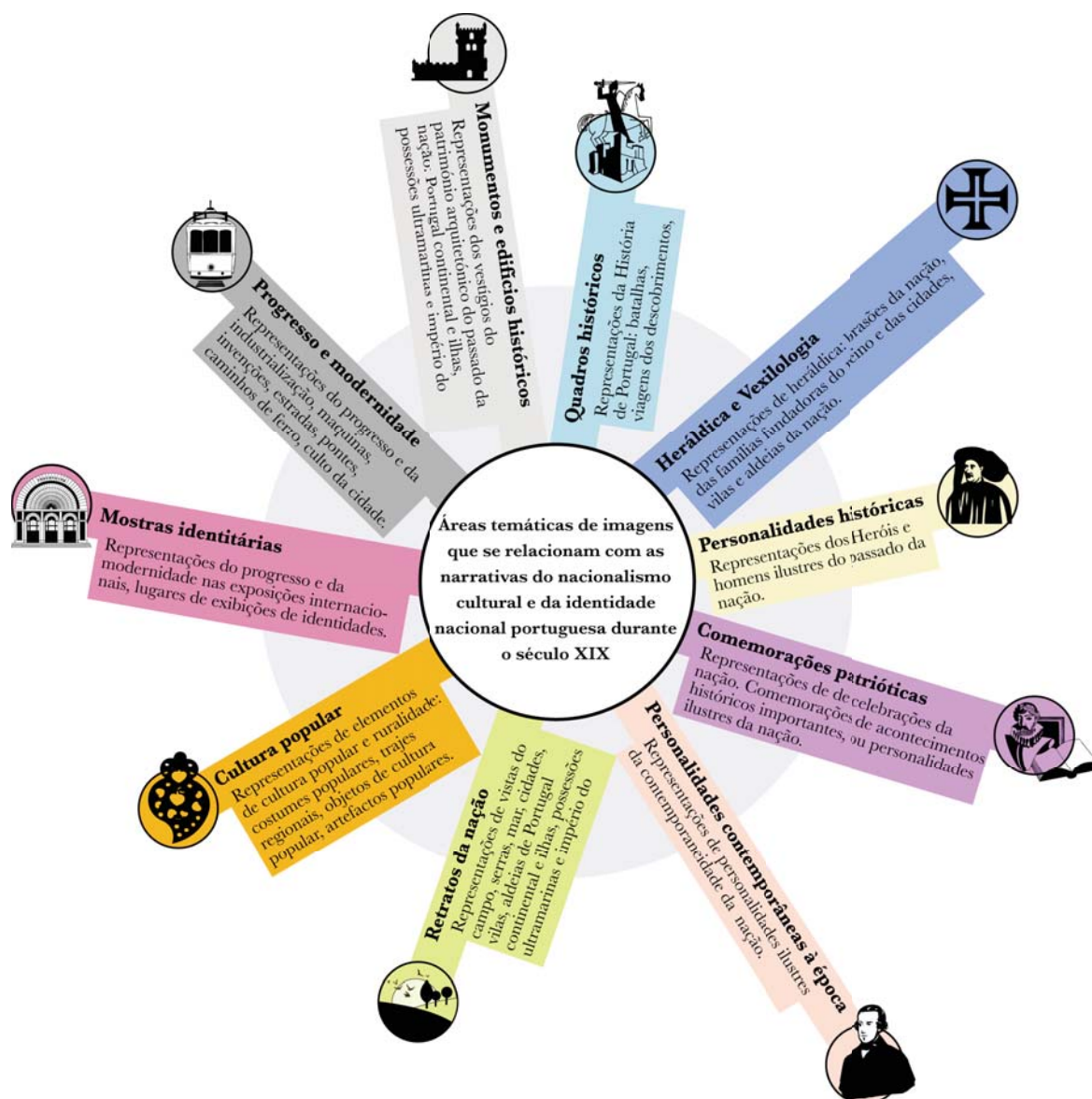
Quadro 11 Grelha de análise para a identificação das áreas temáticas. Fonte: autora (2017).

O conjunto das áreas temáticas que apresentaremos é uma síntese realizada com base no seguinte conjunto de análise e sua interpretação:

- Revisão da literatura resumida nos Capítulos 4.º e 5.º da primeira parte desta dissertação;
- Tabelas temáticas dos autores mencionados;
- Síntese das expressões-chave realizada com base em textos dos periódicos mencionada;
- Grelha de análise de identificação de áreas temáticas apenas referida;
- Pesquisa por imagens efetuada diretamente nas páginas dos casos de estudo.

As áreas temáticas que propomos são aquelas que a nosso ver se relacionam de forma mais evidente com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa durante o século XIX (Quadro 12):

- **Monumentos e edifícios históricos** — Representações dos vestígios do património arquitetónico do passado da nação: Portugal continental e ilhas, possessões ultramarinas e império do Brasil;
- **Quadros históricos** — Representações da História de Portugal: batalhas, viagens dos descobrimentos, entre outros;
- **Heráldica e vexilologia** — Representações de escudos das armas portuguesas, brasões das cidades, vilas e aldeias da nação, insígnias das ordens militares, divisas, entre outros;
- **Personalidades históricas** — Representações dos heróis e homens ilustres do passado da nação;
- **Comemorações patrióticas** — Representações de celebrações da nação. Comemorações de acontecimentos históricos importantes, ou personalidades ilustres da nação;
- **Personalidades contemporâneas à época** — Representações de personalidades ilustres da contemporaneidade da nação;
- **Retratos da nação** — Representações de vistas do campo, serras, mar, cidades, vilas, aldeias de Portugal continental e ilhas, possessões ultramarinas e império do Brasil;
- **Cultura popular** — Representações de elementos de cultura popular e ruralidade: costumes populares, trajes regionais, objetos de cultura popular, artefactos populares;
- **Mostras identitárias** — Representações do progresso e da modernidade nas exposições internacionais, lugares de exibições de identidades;
- **Progresso e modernidade** — Representações do progresso e da industrialização, máquinas, invenções, estradas, pontes, caminhos-de-ferro, culto da cidade.



Quadro 12 Diagrama realizado pela autora das áreas que se relacionam de forma mais evidente com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa durante o século XIX. Fonte: autora (2017).

9.2. Narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa representadas e difundidas pelas imagens em gravura de madeira — Descrição das áreas temáticas

Neste capítulo faremos a descrição das áreas temáticas de imagens que consideramos serem mais representativas das narrativas de nacionalismo cultural e de identidade nacional portuguesa durante o século XIX. Salientamos particularmente as relações que se estabelecem entre: texto do artigo, legendas e imagem. Estas três componentes estão interligadas e são interdependentes complementando-se. Como Abraham Moles (1978, p. 22) nos refere, o texto e a legenda comentam a imagem, que de si não é suficiente para a sua plena compreensão. Por sua vez a imagem comenta e acrescenta informação imagética ao texto e à sua própria legenda. Estabelece-se desta forma uma

dialética entre três elementos que correspondem a um jogo, entre imagens e textos. Barthes (2015) salienta a este respeito que «nos modos tradicionais de “ilustração”, a imagem funcionava como um regresso episódico à denotação, a partir de uma mensagem principal (o texto) que era sentido como conotado, visto que, precisamente, ele tinha necessidade de uma ilustração» (p. 21). Tradicionalmente a ilustração servia para tornar o texto mais claro. Esta relação viria a mudar à medida que a imagem se foi tornando mais preponderante. Com a introdução da fotografia nos jornais, o texto passa a constituir «uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, a «insuflar-lhe» um ou vários segundos significados. Por outras palavras, e é uma inversão histórica importante, a imagem já não *ilustra* a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem» (Barthes, 2015, p. 21).

Nos três periódicos que analisamos é possível verificar esta gradual transição, à medida que a imagem se vai tornando cada vez mais dominante, e também mais fotográfica. Podemos observar esta transição principalmente n' *O Occidente*. A conotação e denotação das imagens ilustrativas era da responsabilidade de várias partes: desenhadores, fotógrafos, gravadores, redatores e compositores gráficos, que se constituem num conjunto de peças fundamentais tanto no processo de realização dos periódicos, bem como na compreensão da mensagem implícita. É através deste conjunto de informações que podemos apreender as narrativas veiculadas pelas elites intelectuais. Portanto, transcrevemos alguns trechos de texto que considerámos mais exemplificativos desta aliança entre imagem e texto.

9.2.1. Monumentos e edifícios históricos



Esta área temática corresponde às representações dos **vestígios do património arquitetónico do passado da nação**: Portugal continental e ilhas, possessões ultramarinas e império do Brasil. Fazem parte deste grupo temático as imagens de monumentos e edifícios históricos em bom estado de conservação ou em ruínas.

Encontrámos nos três periódicos ilustrados uma variedade muito grande de formas de representação dos monumentos: enquadramentos da fachada mostrando-a em todo o seu esplendor; enquadramentos dos interiores; imagens com apenas uma certa particularidade arquitetónica ou decorativa; vistas dos monumentos contextualizados ao lugar, aproveitando também para mostrar as paisagens das aldeias, vilas e cidades de Portugal, entre outras.

Principalmente no *Archivo Pittoresco* e n' *O Occidente*, registámos uma profusão de gravuras de monumentos históricos nacionais: fortes militares, conventos, igrejas, castelos, palácios, pontes, estátuas, túmulos, pelourinhos, cruzeiros, entre outros. Os dois periódicos apresentam-se como verdadeiros catálogos ilustrados de monumentos históricos portugueses. O que revela um grande esforço em representar um extenso conjunto de edificações históricas que se pretendia dar a conhecer aos leitores. A maioria delas espalhadas pelo território nacional era com certeza desconhecida do grande público. Verifica-se do mesmo modo uma grande quantidade de ilustrações dos monumentos portugueses localizados nas possessões ultramarinas e no Império do Brasil. Todo este grande *corpus* de arquitetura histórica representada, visava contribuir para a **elaboração da memória coletiva da nação**. É também precisamente o

que nos refere o autor Eurico Dias (2011) na sua investigação sobre os textos do *Arquivo Pittoresco*:

Tratavam-se, aparentemente, de iniciativas distintas de estudo e exposição dos vários monumentos, quicá, algo fragmentárias. Mas, se se considerarem à luz de um esforço global de investigação e sensibilização, ver-se-á que o objectivo último foi *evocarem* os símbolos mais visíveis do passado, onde a Idade Média, essa época ainda nebulosa ao conhecimento comum, ganhava novos contornos e outras formas cognitivas mais perceptivas ao vulgo. (Dias, 2011, pp. 69-70)

O estudo iconográfico por percentagem de gravuras de Ribeiro (2014, pp. 59-80) sobre o *Arquivo*, já mencionado anteriormente, demonstra que o maior número de gravuras corresponde à arquitetura medieval portuguesa. Neste grupo, as imagens mostram edifícios datados dos séculos XII a XV: Mosteiro da Batalha, Mosteiro de Alcobaça, Sé do Porto, Sé de Braga, Sé Velha de Coimbra, Castelo de Guimarães,

Castelo de S. Jorge, entre muitos outros.²⁷⁷ Ribeiro (2014) refere-nos que de todos, o Mosteiro da Batalha é o mais representado: «desde o final do século XVIII, com a obra de James Murphy, este monumento transformou-se num ícone da arquitectura gótica europeia» (p. 69). Constatámos que *O Panorama* já antes o tinha divulgado também precisamente através de gravuras de J. Murphy. Podemos vê-lo na Fig. 77.

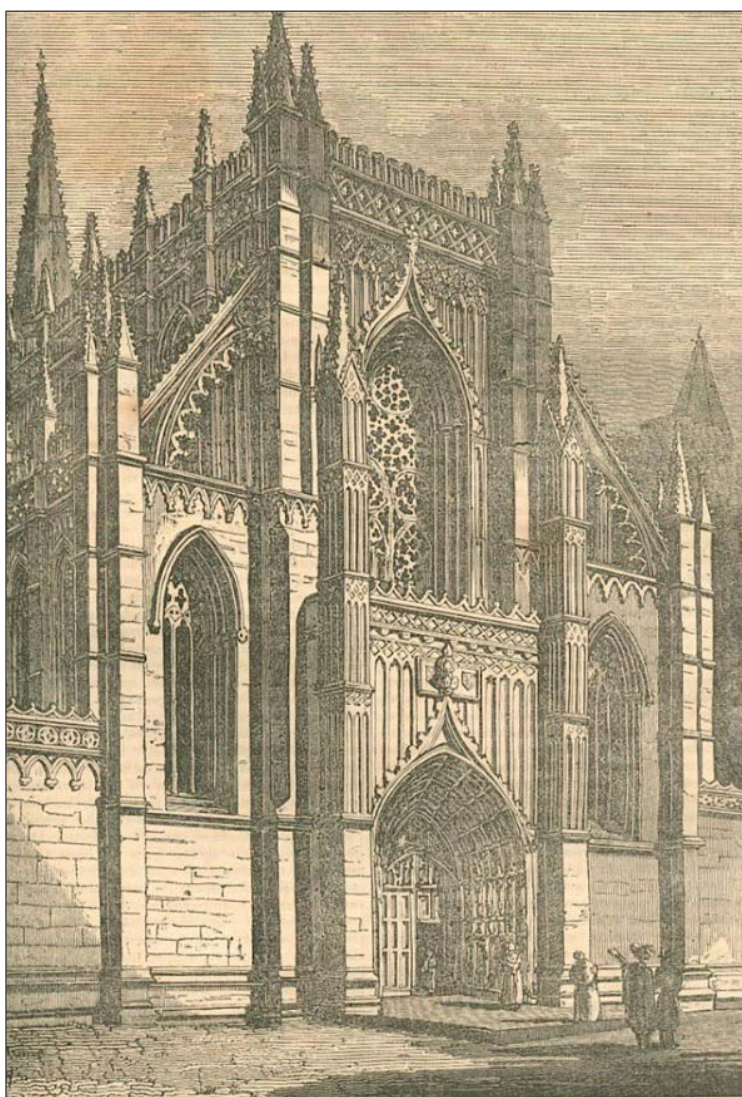


Fig. 77 Mosteiro da Batalha. Fonte: (Frontaria do Mosteiro da Batalha, 1840, n.º 141, p. 9).

²⁷⁷ O autor refere que a arquitetura militar medieval está muito bem representada através dos inúmeros castelos «símbolos da reconquista, período mítico da fundação da nacionalidade» (Ribeiro, 2014, p. 53). Alguns estão representados bem conservados, como o castelo de Guimarães e o castelo de S. Jorge, outros estão em ruínas, mas, como salienta o autor, inspiraram ainda assim escritos românticos ligados à narrativa da temática da história, é o caso do castelo de Miranda do Douro, ou o castelo da Lousã ou o de Porto de Mós.

O texto n' *O Panorama* salienta que a Batalha:

É o padrão magnifico levantado á honra da religião, ao valor portuguez, e á independencia e gloria nacional pelo defensor da patria, o monarca cavalleiro, D. João, o primeiro nome, e o decimo na serie dos nossos reis. Objecto de vangloria para os portuguezes, e de assombro para os estrangeiros (...). (Frontaria do Mosteiro da Batalha, 1840, p. 9)



Fig. 78 «Vista lateral da Igreja da Batalha». Fonte: (Egreja da Batalha — Face lateral e as capellas imperfeitas, 1865, n.º 1, pp. 4-5).

O *Archivo* abre o 1.º fascículo de 1865 com uma gravura semelhante a página inteira, e nas páginas centrais publica uma outra com uma vista lateral na qual se podem ver as capelas imperfeitas. Podemos vê-la na Fig. 78. Estes dados permitem-nos apreender **a narrativa que filia a sensibilidade romântica essencialmente à época medieval portuguesa e a ideia de que a arquitetura medieval possuía um valor nacional:** o *Volkgeist*, que Herder teorizou tendo por base conceitos do filósofo francês Rosseau. Podemos captar esta ideia também nos textos em expressões como: *espírito do povo*, *carácter nacional*, *índole nacional*.

Acerca da arquitetura manuelina, recordamos que Ribeiro (2014) refere-nos que é a segunda maior percentagem de ilustrações no *Archivo*, com gravuras de edifícios datados, entre meados do século XV e do século XVI: o Mosteiro dos Jerónimos, o Convento de Cristo em Tomar, e a Torre de Belém constituem o conjunto mais

ilustrado. A Fig. 79 mostra o grande portal da igreja dos Jerónimos. A gravura foi realizada a partir de uma fotografia e não está assinada. O texto enaltece o valor artístico do monumento e salienta que é naquele «monumento artístico, onde estão symbolisadas todas as glórias de Portugal no reinado de D. Manuel, o *Venturoso*» (Barbosa, 1865a, p. 242). O texto refere também a publicação da mesma gravura em jornais ilustrados franceses de referência, *Le Tour du Monde e Magasin Pittoresque*. Recordamos que este último era o modelo gráfico do *Archivo*. Podemos perceber através das palavras de Vilhena Barbosa que havia um intercambio de gravuras entre os jornais ilustrados portugueses e estrangeiros, o que possibilitava, não só a importação de uma imagética estrangeira, mas também a exportação de uma determinada narrativa imagética portuguesa.

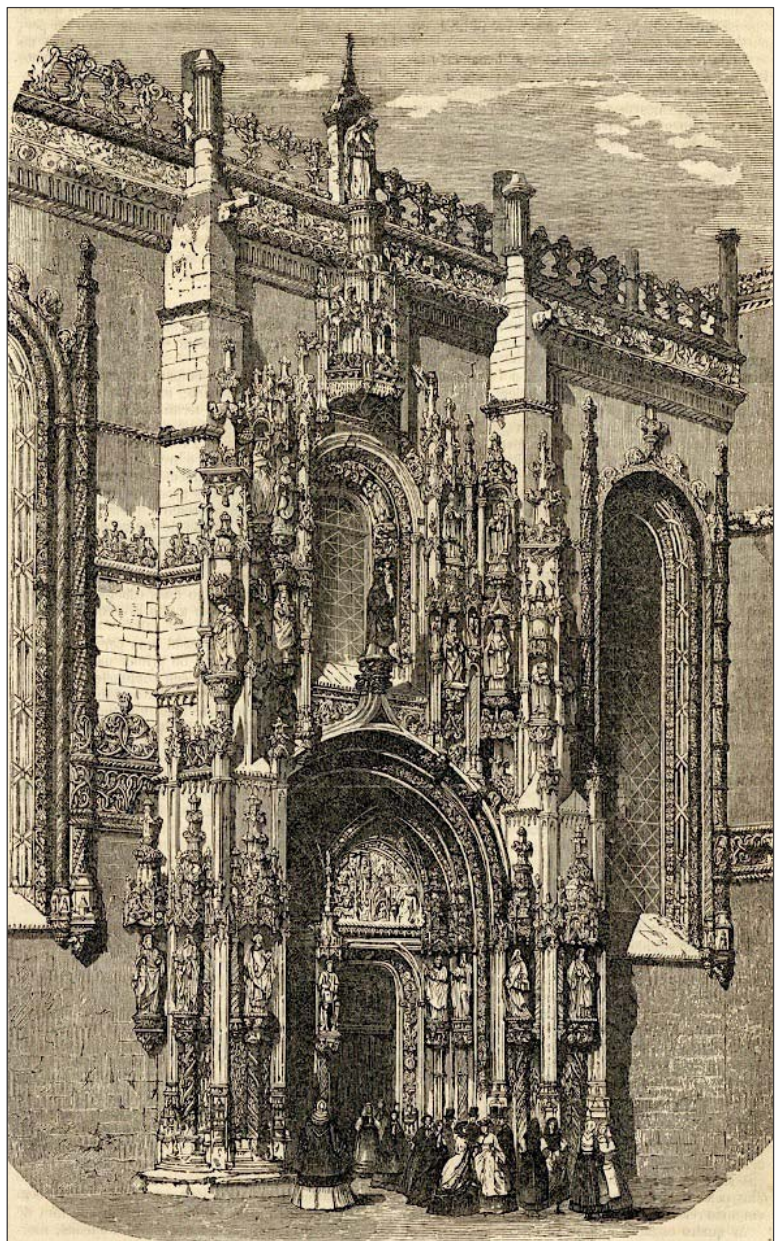


Fig. 79 «Grande portal da egreja de Nossa Senhora de Belem». Fonte: (Barbosa, 1865a, n.º 31, p. 241).

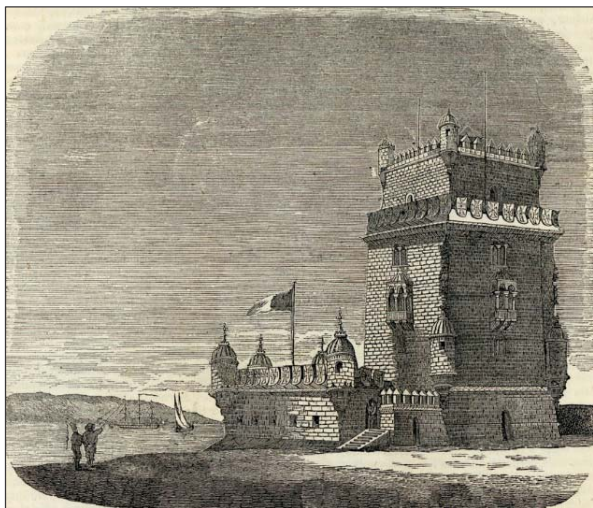


Fig. 80 «Torre de Belem». Fonte: (Torre de Belem, 1859, n.º 52, p. 405).

A Fig. 80 é uma ilustração de Nogueira da Silva realizada do natural e gravada por Coelho da Torre de Belém. O texto que acompanha a imagem descreve o monumento, conta a sua história e realça certos pormenores heráldicos, para que o público leitor a conheça e a possa devidamente valorizar:

A famosa torre ou castello de S. Vicente de Belem assenta na margem do Tejo, pouco abaixo de Lisboa. Foi projectada por D. João II (...). Só D. Manoel pôde, entretanto, leval-o á execução, quando edificava o proximo convento dos Jeronimos, e no mesmo gosto d'elle. (...) N'este bello modelo de architectura militar são dignos de ver-se os relevos e bestiaes; nos angulos as guaritas com os seus lavores (...). Uma das maiores curiosidades é a sala regia, que tem uma varanda para o mar, rematada com as armas de Portugal, e divisas de D. Manoel. (...). Tudo neste monumento falla á alma do poeta antiquario: a onda que sussura a seus pés, o vento que sibilla nos ares, inspiram profunda sensação. Hoje como fortaleza não tem o menor valor militar. É só um brazão historico e como tal se deve policiar e conservar. (Torre de Belem, 1859, p. 405)

O Occidente prolonga a mesma estratégia com a publicação de inúmeras ilustrações dos mesmos monumentos, sendo também os Jerónimos, a Torre de Belém e o Convento de Cristo em Tomar os mais representados. Na Fig. 81 podemos observar uma vista da Capela dos Templários no Convento de Cristo, em Tomar. A gravura foi realizada fidedignamente por Alberto segundo uma fotografia de Silva Magalhães. Como se pode constatar pelo excerto de texto *O Occidente* mantinha o cariz pedagógico, descrevendo detalhadamente o monumento e narrando a sua história realçando o seu valor nacional e o protagonismo particular do Infante D. Henrique relacionado com as descobertas das regiões do Oriente:

Com aquella feição medieval de fortaleza acastellada e coroada de ameias, a Capella dos Templarios, que ainda hoje conserva a sua primitiva disposição octogonal era o recinto sagrado em que os briosos cavalleiros da milicia religiosa se reuniram para fazerem suas rezas e devoções. Depois, quando, já transformada em Ordem de Christo a Ordem do Templo, el-rei D. Manuel resolveu ampliar com edificio de mais sumptuosa construção a primitiva charola dos Templarios (...). O monumento que hoje temos presente, constitue um dos mais venerandos padrões das nossas pristinas glorias, porque — eternizando a memoria dos nobres cavalleiros que tão patrioticamente ajudaram a fundar a nossa autonomia, batendo-se contra o alfange mourisco, — evoca-nos ainda, não menos, a recordação dos seus sucessores que sob a influencia do infante D. Henrique foram além-mar tornar conhecido, respeitado e admirado, nas regiões do Oriente o nome portuguez. (Cunha, 1884, pp. 2-3)



Fig. 81 «Capella dos Templários, no Convento de Christo, em Thomar». Fonte: (Alberto & Magalhães, 1884, n.º 181, p. 1).

O Manuelino foi-se assumindo como estilo arquitetónico nacional durante o século XIX com as suas particularidades e simbologia associada. Em grande parte, como podemos constatar, o trabalho de divulgação imagística executado por estes periódicos ilustrados do início, meio e final do século, foi primordial na **elaboração desta ideia de identidade nacional**.

Constatámos também muitas imagens nos três periódicos com os monumentos representados em ruínas acompanhadas de textos a apelar a uma intervenção pública e política pela sua preservação. Dias (2011) refere-nos que Alexandre Herculano escrevia n' *O Panorama*, sobre a arquitetura gótica em Portugal e apelava para a conservação dos monumentos que restavam da época medieval. Segundo ele, pelas razões já apontadas, eram os verdadeiros vestígios da história e grandeza do país:

Em nosso paiz os monumentos do estylo gothico teem sido assaz despresados, e até a barbaridade e ignorancia lhes tem feito uma guerra cruel. Nas provincias septentrionaes do reino, onde a Monarchia teve o berço, e se levantaram os mais antigos edificios nacionaes, já poucos vestigios existem destes, e construcções

mesquinhas os tem substituído. (...) Para salvar o que ainda resta, cumpria que o Governo, e as Municipalidades vigiassem pela conservação destes monumentos, e podessem coibir essas barbaras demolições. Na Inglaterra e na França seriamente se cuida em conservar e reparar esses edificios, que são como a historia da intelligencia e da grandeza do paiz, e que talvez em breve serão modelo para os artifices, quando de todo acabar o preconceito de que em artes só o grego e o romano é bello; quando se persuadirem que os habitos, as opiniões, e as crenças de uma nação devem estar em harmonia com os seus monumentos. (A Architectura Gothica. Igreja do Carmo em Lisboa, 1837, pp. 2-4)

Segundo Anacleto (1993, p. 680) quando D. Fernando II (1816-1885) veio para Portugal para se casar com a rainha D. Maria II em 1836, o património arquitetónico e artístico português encontrava-se num estado de abandono total.²⁷⁸ Como podemos constatar das palavras de Herculano isto não se passava só em Portugal, mas um pouco por todo o território Europeu. Durante o século XIX, numa Europa de construção de identidades, tornou-se imperativo individualizar o património a conservar que se encontrava em estado de grande degradação pelo abandono e pela consequência das guerras. Havia que **promover e difundir o legado arquitetónico** em ruínas para salvar com urgência os **vestígios ancestrais** de modo a constituir um conjunto coerente de **memórias partilhadas**. Desencadeou-se por estas e outras razões de ordem estética, um **fascínio romântico pelos monumentos em ruínas**. Thiesse (2001, p. 142) alega que este fascínio não significava, contudo, uma preocupação com a recuperação fidedigna dos monumentos. Portanto, quando se recuperava não havia a garantia de manter, nem as funções originais, nem tão pouco o respeito pela traça original. A autora defende que, dentro do contexto da construção da identidade nacional, os românticos europeus de Oitocentos na realidade não apreciavam os monumentos degradados, inacabados ou feios. O seu fascínio pelas ruínas residia essencialmente numa **admiração romântica pelo passado**, e procura dos **vestígios desse legado ancestral**. Neste sentido havia que os recuperar de modo a poderem **integrar a vasta lista de elementos identitários da nação**. Este procedimento efetuava-se para qualquer tipo de *vestígios*. A autora faz a comparação com a recuperação de cantigas populares, as quais, também não eram apresentadas pelos estudiosos exatamente no seu estado bruto. Fazia-se todo um procedimento de embelezamento a fim de mostrar ao público um produto agradável e limpo, que representasse uma suposta cantiga popular do passado. Do mesmo modo se procedeu com muitos monumentos.

A Fig. 82 mostra o estado de degradação da Casa do capítulo da Ordem de Cristo, em Tomar, mandada edificar por el-rei D. Manuel I, mas cuja conclusão não se tinha efetuado. O desenho do natural é de Nogueira da Silva. Como se pode verificar pelo excerto do texto, apesar da degradação do monumento patente na imagem, a ideia era instruir e valorizar:

Coevo da independencia de Portugal e das nossas grandes edificações do seculo XII, erigido por um dos valentes capitães de D. Affonso Henriques, o mestre do Templo D. Gualdim Paes, em 1160, resume este monumento a serie dos estilos architectonicos que se tem succedido desde aquelle seculo até ao passado, isto é, desde D. Affonso I

²⁷⁸ O rei D. Fernando II, devido à sua formação artística, preocupava-se em salvar do abandono os grandes monumentos portugueses, Batalha, Mafra, Tomar e Jerónimos, entre outros.

até D. João V, que foi o ultimo soberano que alli fez obra. E, todavia, nunca se completou a d'aquelle grandioso baluarte da Ordem de Christo, baluarte que resistiu ás hostes de Miramolim, imperador de Marrocos, para agora o vemos ir-se esboroando pela diuturnidade do tempo, e pelo desleixo dos que tem a seu cargo a inspecção e manutenção dos monumentos nacionaes! Todos os reis de Portugal, como grão-mestres da Ordem, contribuíram para aquella portentosa edificação (...). (Casa do capitulo da Ordem de Christo, em Thomar, 1860, p. 41-42)

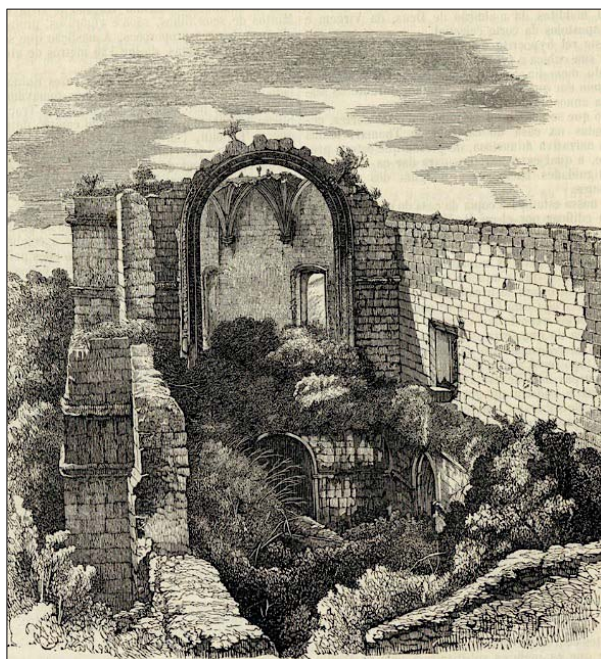


Fig. 82 «Casa do capitulo da Ordem de Christo, em Thomar». Fonte: (Casa do capitulo da Ordem de Christo, em Thomar, 1860, n.º 6, 1860, p. 41).

Cometeram-se erros irreparáveis na adulteração de estruturas, mas como salienta Anacleto (1993), só assim foi possível que chegassem até nós monumentos importantes identitários, Mosteiro da Batalha, Convento de Tomar ou o Mosteiro dos Jerónimos que:

veio a sofrer, já depois de entregue à Casa Pia (1833) e sobretudo após José Maria Eugénio de Almeida ter tomado conta da provedoria (1859), uma adulteração de tal forma violenta que chegou mesmo ao ponto de pretender, e de, dentro de determinados parâmetros, conseguir, transformar a unitária fachada voltada para o rio, a mais importante e imponente, em dois edificios autónomos. (Anacleto, 1993, p. 680)

A Fig. 83, na página seguinte, é uma gravura de Fonseca para *O Panorama* e mostra o Mosteiro numa vista frontal exterior em 1842, antes da modificação. Salientamos o texto que acompanha a gravura pela função importante iconográfica que desempenha, através das descrições imagéticas que proporciona ao leitor (materiais, cores, ambientação):

Quasi toda a frontaria do mosteiro voltada ao sul é da pedra calcarea rija [lizo], que se encontra abundantemente nas cercanias desta cidade, e até dentro do seu recinto,

como se vê em Alcantara, Pampulha e Rocha do conde de Obidos. = Apresenta ella essa “côr sombria dos seculos” — essa fronte *tostada* [para empregarmos a expressão do elegante Sousa] de que Murphy com tanta rasão exalta a belleza no mosteiro da Batalha, no qual se vê — como neste de Belem e torre de S. Vicente, visinha e contemporanea — certo tiznado na côr tirante vermelha, procedente da incrustação que toma a pedra, quando em contacto com o ar atmosferico. (...) Lembraremos porem novamente a conveniencia do arbitrio de que alguma associação, de tantas que por ali existem, tomasse principalmente a peito, á maneira d’outra estatuida em Oxford, a conservação dos monumentos religiosos nacionaes, e que servisse de illustrar o governo para até dirigir em gosto e amor d’antiguidade a somma de uns poucos de contos de réis, que as camaras approvaram para a conservação dos monumentos nacionaes. (Mosteiro de Belem, 1842, pp. 73-74

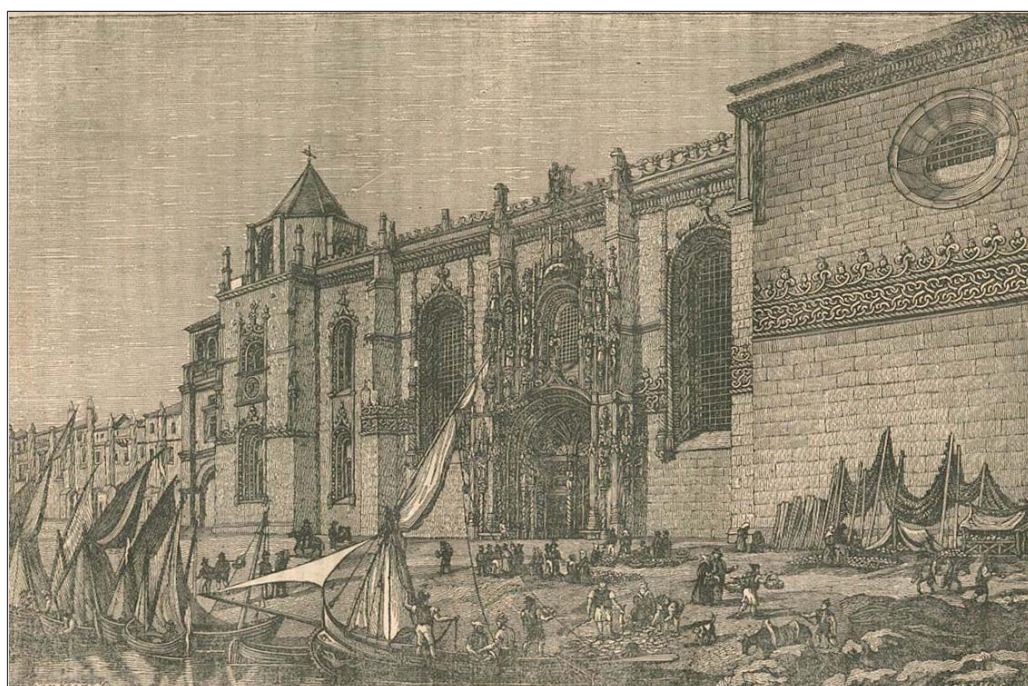


Fig. 83 «Mosteiro de Belém». Fonte: (Mosteiro de Belem, 1842, n.º 10, p. 73).

As imagens publicadas nos periódicos sobre os monumentos seja em estado de degradação seja em todo o seu esplendor, ou integrados na paisagem, tornam-se objetos de conhecimento e suportes para a elaboração de uma memória coletiva nacional: «Il processo di formazione identitario consiste nel determinare il patrimonio de ogni nazione e nel diffondere il culto»²⁷⁹ (Thiesse, 2001, p. 8). Estes jornais ilustrados ajudaram muito neste processo de construção da identidade nacional, atingindo as massas mais que qualquer outro meio de comunicação. Porque a sua consulta ia muito além dos compradores. Um periódico ilustrado instrutivo do tipo enciclopédico não era descartável como muitos jornais. Era mantido, o que proporcionava a leitura ou pelo menos a observação das imagens por uma grande quantidade de pessoas. No que diz respeito por exemplo ao *Archivo Pittresco*, sabemos que a *Sociedade Madrépora*, para além de distribuir 4.200 exemplares gratuitamente

²⁷⁹TLA: «O processo de formação identitário consiste na identificação do património de cada nação e na difusão do culto» (Thiesse, 2001, p. 8).

pelas escolas primárias nacionais, também instituiu um prémio para os alunos pobres. O aluno premiado recebia um volume do *Archivo Pittoresco*. Os professores recebiam mensalmente os fascículos do periódico e depois quando o volume estivesse completo entregavam-no ao aluno que o podia levar para o seio familiar. Desta forma, alunos, professores e famílias usufruíam de uma leitura gratuita instrutiva, e com ela os valores patrióticos, contidos nos textos e nas imagens iam penetravam e fixando-se lentamente na memória.

Como vimos no capítulo anterior, a imagem tornou-se uma poderosa ferramenta para fixar na mente do observador, aquele objeto específico (o monumento) ou aquele momento da história ou ainda a paisagem envolvente. Bacot (2007) aludindo ao *The Penny Magazine* e à imprensa periódica ilustrada em geral salienta a força impositiva das gravuras para o conhecimento e para a construção imagética dos países:

On peut dès lors conjecturer sans grand risque ce que fut la force d'imposition de leurs gravures dans la connaissance rationnelle, comme dans l'imaginaire, du fait de ce quasi monopole de la représentation. Ces publications illustrées auront engrangé un stock de connaissances, une habitude de la lecture, une acclimatation à une esthétique, aussi limitées que fussent les dimensions des gravures de presse de cette époque, bien que certaines fussent imprimées pleine page.²⁸⁰ (Bacot, 2007, p. 9)



9.2.2. Quadros históricos

Esta área temática corresponde às representações da História de Portugal. Dentro deste tema é interessante observar o grupo de gravuras que recriam episódios da História Nacional. São ilustrações meramente imaginárias que muitas vezes acompanham textos sobre **peripécias da História de Portugal ou romances históricos**. Estes desenhos evidenciam uma quantidade de informações da cena que o autor do texto pretendia enfatizar: a ambiência, como eram as personagens, como era a arquitetura, a decoração, os objetos, as tradições. Tudo com um caráter instrutivo e mais uma vez com a função de **fixar na memória o conteúdo histórico que o autor considerava mais relevante**. Geralmente, estes desenhos também são acompanhados de pequenas legendas que contêm uma breve descrição, a enfatizar precisamente aquilo que se pretendia fixar na mente do leitor. Por exemplo, o romance histórico de Herculano «Arrhas por Foro d'Hespanha» e gravura anónima sobre a cena com a legenda «O Infante D. Diniz Recusando Beijar a Mão à Rainha D. Leonor» na Fig. 84, ambos publicados n' *O Panorama*, pretendia certamente evidenciar o caráter forte e digno do ainda príncipe D. Dinis, futuro rei de Portugal:

(...) os lábios d'elrei tremeram, como a superfície do mar encrespada pela leve e repentina aragem que precede imediatamente o tufão. Depois entreabrindo-os, com os dentes cerrados, murmurou: "Infante D. Diniz, beijai a mão á vossa rainha!"
Foi um só o volver de todos os olhos para o moço infante: o sussurro das respirações

²⁸⁰TLA: «Podemos especular sem grande risco o que foi a força impositiva das suas gravuras dentro do conhecimento racional, assim como no imaginário, numa situação de quase monopólio da representação. Estas publicações ilustradas conseguiram um *stock* de conhecimentos, um hábito de leitura, aclimação a uma estética, mesmo com dimensões tão limitadas nas gravuras ao tempo, embora algumas fossem já impressas a página inteira» (Bacot, 2007, p. 9).

cessára. D. Diniz não respondeu: encaminhou-se para o meio do aposento: parou defronte do throno, e olhando ao redor de si, perguntou com sorriso de amargo escarneo: “Onde está aqui a rainha de Portugal?” “Infante D. Diniz! — Disse elrei, cujo rosto o furor mal reprimido demudára. — Soffredor e bom irmão tenho sido por largo tempo: não queirais que seja hoje só juiz inflexível do filho querido daquelle que também me gerou!” Infante D. Diniz! Beijai a mão da mui nobre e virtuosa D. Leonor Telles, como fez vosso irmão mais velho de quem deveis haver vergonha.” (...). (Herculano, 1842, p. 38)

A totalidade do romance desenrola-se por várias páginas em vários fascículos e narra o resto da história.



Fig. 84 «O Infante D. Diniz Recusando Beijar a Mão à Rainha D. Leonor.». Fonte: (Herculano, 1842, n.º 5, p. 37).

Se por um lado através dos textos escritos de forma metafórica se criava uma determinada envolvência sobre o que fora o passado da nação, as imagens suas aliadas permitiam fixar na memória, como *flashes*, esses mesmos momentos: as grandes batalhas nas quais os heróis da nação combateram pela independência, ou então, quando os heróis descobriram novos mundos expandindo o império de Portugal. O modo de apresentar a História através destas narrativas e gravuras associadas, difundiu-se muito eficazmente, inicialmente através d' *O Panorama* e depois mais tarde através do *Archivo Pittoresco* e d' *O Occidente*.

Salientamos também por exemplo, as ilustrações e respetivos textos históricos do *Archivo* sobre as *efabuladas* embaixadas ao Preste João das Índias.²⁸¹ Na Fig. 85 podemos

²⁸¹ Veja-se também as gravuras no *Archivo Pittoresco*: (Um banquete no Imperio do Preste João, 1860, n.º 28, p. 20), gravura de Coelho; (Audiência do Preste João das Índias ao patriarca portuguez D. Affonso Mendes, 1860, n.º 16, p. 121) desenho de G. Pereira e gravura de Coelho.

ver uma ilustração de Nogueira da Silva gravada por Coelho a retratar o padre Francisco Alvares, que segundo o texto, terá publicado informações verdadeiras sobre as terras do Preste João:

Nas terras do Peste João andou Francisco Alvares seis annos, convertendo e doutrinando aquella gente, que posto fosse christã parte d'ella, estava inçada de superstições e praticas de diversos ritos. Resolvendo o Preste mandar uma embaixada de agradecimento ao rei de Portugal, e d'aqui a Roma, dar obediencia ao papa, escolheu para esta enviatura um monge abexim, chamado Zagará, que o padre Francisco Alvares tinha baptisado. Com elle chegou ao reino em 24 de julho de 1527, reinando já D. João III. Acompanhou também o Embaixador da Ethiopia a Roma, e regressando a Lisboa, n'esta cidade publicou, em folio gothico, a *Verdadeira informaçam das terras do Peste Joam, segundo viu e escreveu, etc.* (Embaixada del-rei D. Manuel ao Preste João das Indias, 1860, p. 265)



Fig. 85 «Embaixada del-rei D. Manuel ao Preste João das Indias». Fonte: (Embaixada del-rei D. Manuel ao Preste João das Indias, 1860, n.º 34, p. 265).



Fig. 86 «Tomada de Lisboa — Martins Moniz atravessando-se na porta do castello». Fonte: (Chagas, 1867b, n.º 27, p. 209).

A Fig. 86 é uma ilustração de Nogueira da Silva gravada por Alberto a recriar a Tomada de Lisboa aos Mouros. O texto que acompanha a gravura é revelador da ambiência épica que se pretendia transmitir ao público leitor:

Se uma esplendida aurora é o presagio certo de um magnifico dia, eram faceis de prophetisar os grandes destinos de Portugal pela alteza epica das suas primeiras manifestações na scena da

historia. Quando, no meio da lucta entre arabes e christãos, uma nova realeza surgiu no occidente das Hespanhas, e desde logo se proclamou independente, e confiou á espada a garantia da coroa, pode-se ver que rija tempera tinham esses peitos

portuguezes, e de quanto seriam capazes esses leões da beira-mar, educados pelo rugido das ondas, criados entre serros e alcantis, e afeitos a manterem á custa da propria vida a sua brava independencia. (Chagas, 1867b, p. 209)

Finalmente a Fig. 87 é uma ilustração de Manuel de Macedo e gravura de Caetano Alberto para *O Occidente* sobre um dos capítulos do romance histórico *Monge de Cister — Villões nós, ruínas vós* de Alexandre Herculano. A explicação sobre a gravura refere que o desenho «representa o acto da leitura dos “artigos de cortes por parte do povo” feita por Membroalho perante os cavalleiros reunidos na Tavoagem do Besteiro» (Macedo & Alberto, 1878b, p. 4). O cunho português destes romances está ligado «à perspectiva romântica na procura pela autenticidade e identidade nacionais» (Dias, 2011, p. 179). ***Autenticidade, identidade nacional, génio nacional, são conceitos*** que como vimos com Smith (1997) **constituem a mensagem implícita de uma ideologia nacionalista.**



Fig. 87 «Membroalho Pataburro na Tavoagem do Besteiro». Fonte: (Macedo & Alberto, 1878b, n.º 1, p. 4).

O romance histórico apresentava-se assim como uma técnica narrativa muito hábil, capaz de combinar as personalidades históricas com factos e com certas *invenções*. Ou seja, um conjunto de elementos que permitiam romancear a cena tornando-a mais aliciante para o leitor. Por outro lado, também permitiam conduzir o leitor a um estado de espírito emotivo e heroico. Devido a estas características **o romance histórico conseguiu, melhor que qualquer outro meio literário, transmitir uma certa ideia do passado da nação e dos heróis nacionais.** As imagens

em combinação com os textos, além de mostrar como era supostamente esse passado e as personagens, tornavam a ideia de si um tanto abstrata, mais tangível e possível de ser fixada na memória. Como vimos, Herculano foi o introdutor deste tipo de narrativa em Portugal, através das páginas d' *O Panorama* e depressa gerou inúmeros discípulos que se tornaram os novos contadores de histórias. Apesar de influenciados por Walter Scott, inventor do romance histórico, importa salientar «os esforços que fizeram para “nacionalizar” os temas, atitude que se explica pelo facto de, como acontece em todas as evocações históricas, tais reconstituições serem sobre-determinadas pelas perspectivas políticas e as intensões moralizadoras do presente» (Catroga, 1993b, pp. 547-68).

Estas histórias, geralmente muito longas, proporcionavam um recurso gráfico muito interessante e inovador para a altura. Os romances eram concebidos em vários episódios e paginados de modo a sair em fascículos sucessivos. Assim, o periódico mantinha a curiosidade e a expectativa do público, prendendo-o à história e ao próprio jornal. Este recurso editorial-gráfico ajudava a tornar os assuntos mais empolgantes.

As ordens militares religiosas «surgidas à luz do espírito de Cruzada» (Dias, 2011, p. 99) tornaram-se também um tema recorrente. O imaginário da Cavalaria, como se viu no 3.º Capítulo, foi retomado no século XIX pelos escritores românticos europeus, como por exemplo o já mencionado escocês Walter Scott e o francês Alexandre Dumas, entre outros. Salientamos o interesse particular que *O Panorama* e o *Arquivo Pittoresco* deram às ordens militares, principalmente à ordem do Templo e depois à ordem de Cristo. Um dos contributos mais importantes das ordens militares foi a ajuda na expulsão dos muçulmanos da Península Ibérica e formação do Reino de Portugal. Os reis portugueses responsáveis pela sua introdução, posteriormente também as nacionalizaram. Tema da História que pela sua importância identitária não poderia ficar alheio nestes periódicos. Embora com poucas ilustrações, são muito interessantes os artigos que se referem às três ordens militares portuguesas, Avis, Santiago e Cristo, pelos conceitos patrióticos que veiculam. Nas ilustrações, como veremos no próximo capítulo, destacam-se visivelmente as diferentes insígnias. Gostaríamos ainda de acrescentar que as ordens militares religiosas foram extintas a 30 de maio de 1834, passando a ordens honoríficas. Dias (2011, p. 139) refere que apesar da quantidade de notícias em jornais da época sobre as várias ações que envolveram a sua extinção, nem *O Panorama* nem o *Arquivo Pittoresco* mencionam tais polémicas, preferindo abordar a questão pelo ponto de vista do valor que tiveram na História de Portugal. Saliente-se também que a importância que passou a ser dada a estas ordens na sociedade portuguesa radica precisamente na tradição secular vigente desde a fundação da nacionalidade, estando sempre presentes ao longo da História da nação. A sua função principal é «serem um estímulo para o aperfeiçoamento do mérito e das virtudes que visam distinguir. Portanto, o prestígio e a dignidade consagrada às ordens honoríficas, são uma das formas de manter vivas as tradições da portugalidade» (Dias, 2011, p. 139). Isto significa que o aparecimento regular das suas insígnias em inúmeras ilustrações constitui-se da mesma forma **num modo de as ir mantendo presentes conservando-as na memória coletiva da nação como símbolos da nacionalidade.** Este tema das insígnias, emblemas e brasões, ou seja, o conjunto de símbolos heráldicos de soberania nacional, verifica-se de grande

importância nos três periódicos e constitui uma área temática em si, como veremos mais à frente.

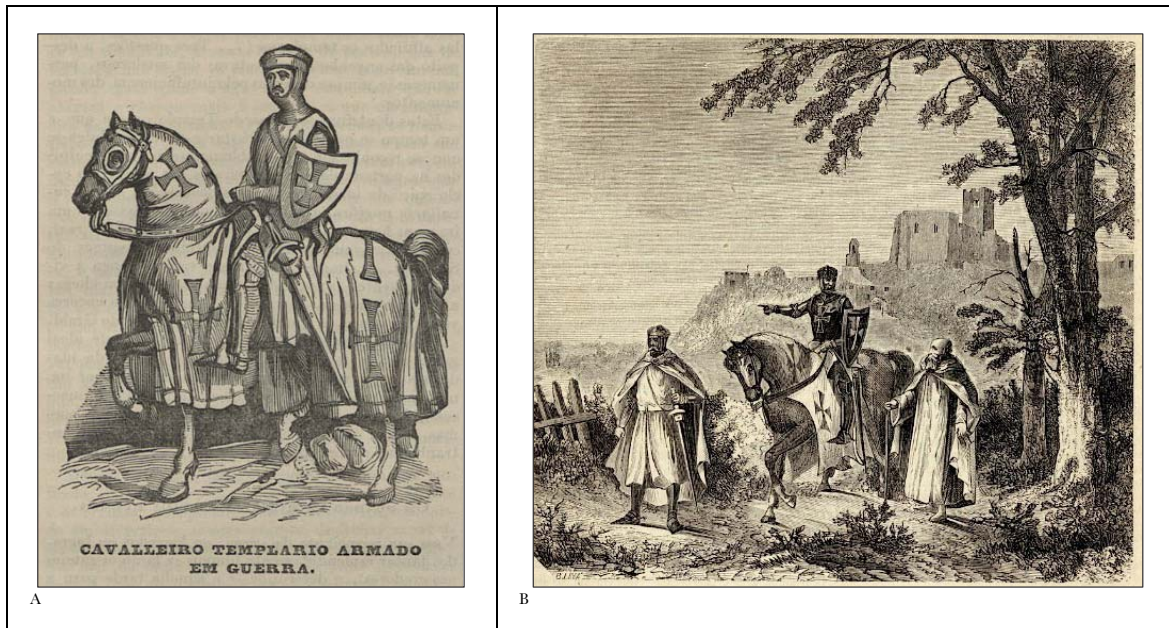


Fig. 88 Composição visual de imagens representativas de cavaleiros templários.

Fonte: A. (Cavaleiro Templário Armado em Guerra, 1846, n.º 14, p. 109); B. (Barbosa, 1867c, n.º 6, p. 41).

Na Fig. 88 podemos observar duas imagens com representações de cavaleiros templários. A imagem (A) não está assinada e ilustra um artigo d'O *Panorama* (Cavaleiro Templário Armado em Guerra, 1846, p. 109). A imagem (B) é um desenho de Barbosa Lima publicado no *Archivo Pittoresco*, a legenda diz o seguinte: «Castelo dos templários, em Thomar; cavaleiros da ordem do Templo vestidos em trajos de guerra e nos hábitos do convento» (Barbosa, 1867c, p. 41). O texto que acompanha a gravura narra a história dos templários, o excerto que transcrevemos enfatiza e explica as insígnias e os hábitos da ordem:

As proezas dos nove fundadores da ordem do Templo, praticadas em desempenho do seu instituto, não tardaram a fazer echo em toda a Europa. E em breve correram de diversos paizes numerosos mancebos, pertencentes a familias nobres, para se alistarem entre os novos campeões da fé. (...). Vestiam habito branco com uma cruz vermelha, na forma que os representa a estampa junta, com armadura por baixo do habito ou sem ella, segundo o pedia a ocasião de vida conventual ou no campo de batalha. O branco das vestes tinha por fim, como emblema de pureza, trazer-lhes sempre presente o voto de castidade; e a cor vermelha da cruz, symbolo do martyrio, devia recordar-lhes o juramento de morrerem pela defesa da fé. (...). Era a bandeira partida em duas côres, branca e preta, com a cruz vermelha no centro, e uma letra em volta. Na côr branca significavam candura, paz e misericordia para os amigos; e na côr preta exterminio e morte para os inimigos. Dizia a letra: *Non nobis, Domine, sed nomine tuo dá gloriam*. (Barbosa, 1867c, p. 41)

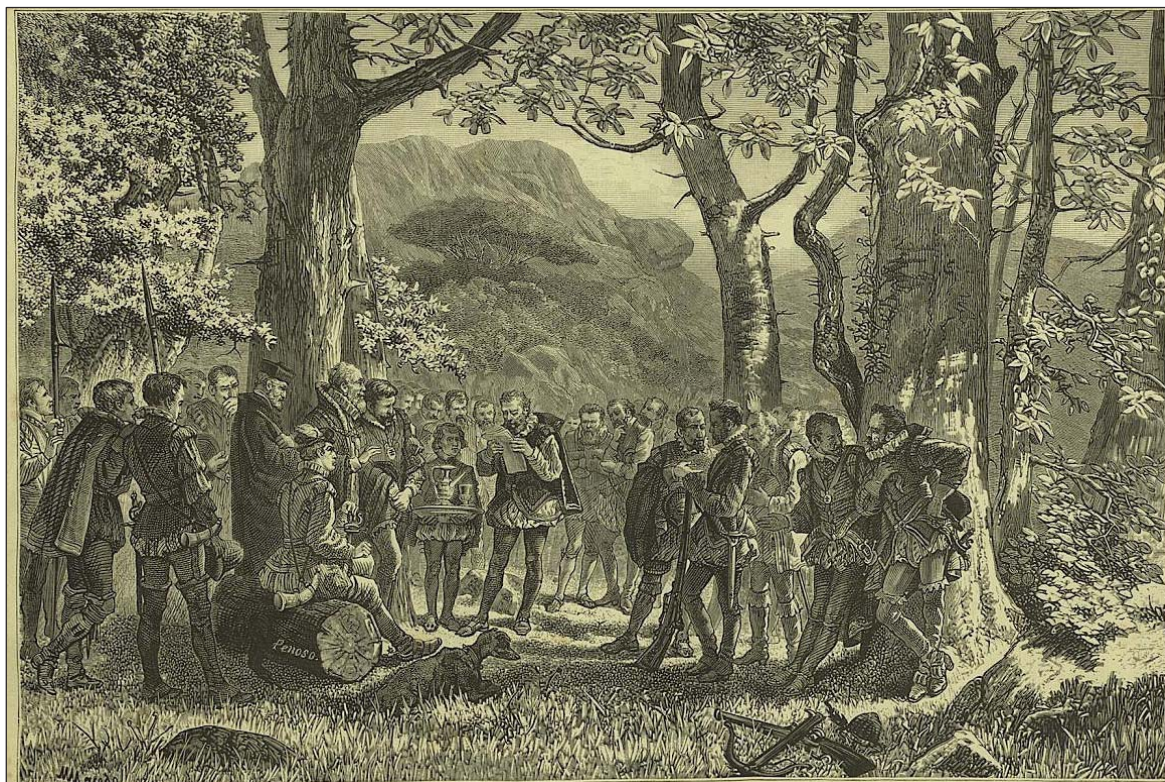


Fig. 89 «Camões lendo os “Lusiadas” a D. Sebastião na Penha Verde, em Cintra». Fonte: (Macedo, 1880, n.º 59 (suplemento), p. 92).

Para finalizar salientamos a presença de inúmeras reproduções de quadros de pintura sobre a temática da História de Portugal. Como referimos no 5.º Capítulo, o tema da História era um dos preferidos dos pintores românticos e proliferou na segunda metade do século. **Camões e o conteúdo da epopeia tornaram-se os temas favoritos servindo à construção de uma ideia de nação.** Na Fig. 89 podemos ver uma composição original de M. Macedo para *O Occidente*, na qual está representado Camões a ler *Os Lusíadas* ao rei D. Sebastião. Tanto o *Arquivo Pittoresco* como *O Occidente* difundiram as pinturas artísticas e com elas o modelo imagístico patriótico por meio de gravuras impressas, muitas vezes abertas a duas páginas e oferecidas ou vendidas à parte para colecionismo. Salientamos também as reproduções de Keil, Metrass, Angelo Lupi, entre outros, a recriar os momentos mais empolgantes da História portuguesa.

9.2.3. Heráldica e vexilologia



Esta área temática corresponde ao conjunto de imagens nas quais se evidenciam representações de: escudos de armas (vilas, cidades); insígnias várias (ordens militares religiosas); símbolos de soberania nacional (armas nacionais, tanto da monarquia constitucional vigente como os escudos das armas do reino ao longo da história), bandeiras, entre outros. Esta é uma área temática que se afigura com uma presença muito importante, pois está presente numa grande quantidade de gravuras. Consideramos ser uma área transversal a todos os grupos temáticos.

Dias (2011) refere que através dos artigos de ambos os periódicos, *O Panorama* e *o Archivo*, «se pode interpretar o significado de alguns destes símbolos no contexto do homem da Idade Média. Os artigos explicam a história da heráldica, bem como as suas particularidades. São abordados os brasões e as insígnias, tanto do ponto de vista legal bem como do ponto de vista do signo» (Dias, 2011, p. 153-161).

Constatámos, pela observação iconográfica dos periódicos, que se pode interpretar a heráldica através das imagens que acompanham os artigos, pois os símbolos heráldicos aparecem incorporados nas ilustrações das mais variadas formas: em baixos-relevos nos monumentos, estátuas, túmulos, pelourinhos, dependurados em fitas, correntes ou alfinetes ao pescoço ou no peito de ilustres personalidades, embutidos nas molduras da própria ilustração, nas vestimentas, nas armaduras, nas armas, em moedas e medalhas, entre outras. São inúmeras as ilustrações publicadas nos periódicos onde é possível observar a presença de heráldica.

A heráldica revela-se da maior importância, como também veremos no próximo capítulo, «A linguagem dos símbolos e das cores, ao “falarem” das pessoas, das coisas ou dos lugares, “revelam” e, ao revelarem, fazem história e decifram enigmas de tempo e de espaço, de acções e de agentes» (Dias, 201, p. 157). Os símbolos heráldicos não se podem interpretar como meros sinais, pois designam conceitos complexos, como pudemos apreender no 3.º Capítulo. É por estas razões que a heráldica pode fornecer informações importantes sobre os contextos históricos.

A vexilologia tem também, pelas mesmas razões, uma presença muito forte nas gravuras, seja em festejos patrióticos que em exposições e congressos. As ilustrações mostram os locais engalanados de bandeiras e escudos das armas, entre outros símbolos de soberania nacional da Monarquia vigente.

A composição visual na Fig. 90, na próxima página, mostra alguns exemplos ilustrativos da presença de heráldica nos três periódicos. Realizámos pormenores ampliados das imagens para salientar os signos heráldicos. Salientamos na imagem (A) e no pormenor ampliado (A1) as moedas de ouro de D. Sancho I e as respetivas figuras heráldicas, principalmente aquela que contém o Escudo das Armas Nacionais idêntico ao sinal rodado que se encontra no documento oficial de D. Afonso Henriques de 1183, mencionado no 3.º Capítulo. Salientamos também na imagem (B) e (B1), a cruz da ordem de Cristo dependurada ao pescoço do Marquês de Pombal. Na imagem (C) e (C1) destacamos a Esfera Armilar, o Escudo das Armas Nacionais e uma Caravela. Na (D) e (D1), evidenciamos o Brasão das Armas Nacionais com a Coroa Real na fachada da Sé de Braga. Na (E) e (E1), o Brasão das Armas Nacionais com a Coroa Real na popa do bergantim real. Finalmente na imagem (F) e (F1) destacamos mais uma vez o Brasão das Armas Nacionais com a Coroa Real na Sala da Academia Real das Ciências, em Lisboa.



Fig. 90 Composição visual com pormenores de heráldica nas ilustrações dos três periódicos ilustrados. Fonte: A. (Moedas de ouro de D. Sancho I.º, 1838, n.º 59, p. 190), A1 pormenor ampliado da mesma imagem; B. «Marquez de Pombal» (Bordalo & Coelho, 1839, n.º 105, p. 137), B1 pormenor ampliado da mesma imagem; C. (Monumento ao Infante D. Henrique na Praça de Sagres, 1843, n.º 71, p. 140), C1 pormenor ampliado da mesma imagem; D. «Sé de Braga» (Silva, Coelho, Junior & Pedroso, 1862b, n.º 24, p. 185), D1 pormenor ampliado da mesma imagem; E. «Pôpa do bergantim real» (Pedroso, 1867, n.º 11, p. 81), E1 pormenor ampliado da mesma imagem; F. «Sala da Academia Real das Sciencias» (Macedo & Alberto, 1880b, n.º 68, p. 165), F1 pormenor ampliado da mesma imagem.



9.2.4. Personalidades históricas

Esta área temática corresponde às representações de Heróis e homens ilustres do passado da nação. É n' *O Panorama* e principalmente no *Archivo Pittoresco* que encontramos o maior número de gravuras dentro deste tema, associadas a artigos biográficos. Tal como os romances históricos estas biografias «recontaram» as histórias de várias personalidades da História de Portugal, «associando-lhes uma narração pejada de factos reais ou fictícios, ou, pelo menos, historicamente menos fidedignos» (Dias, 2011, p. 140). São textos que oscilam entre meia página até longos artigos divididos e paginados em vários fascículos sucessivos. O principal objetivo era a divulgação, contudo, **a utilização de uma linguagem metafórica e patriótica, enfatiza as grandes façanhas realizadas em prol da nação convertendo assim os indivíduos do passado em heróis da pátria.**²⁸²

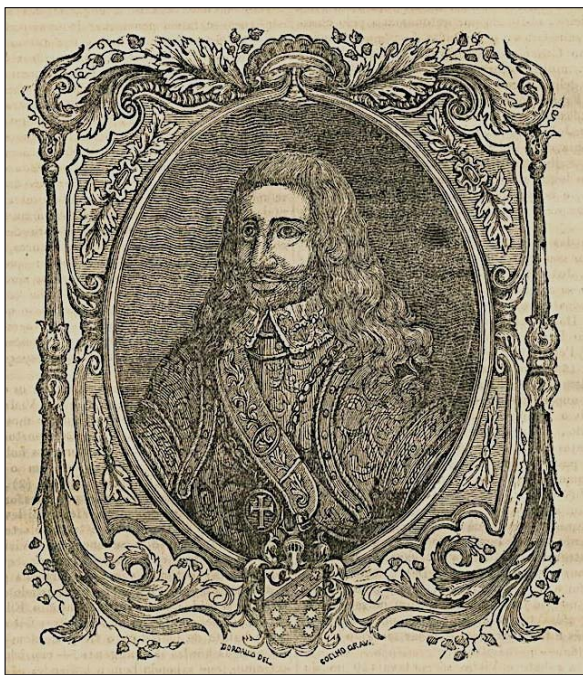


Fig. 91 «O Castrioto Lusitano». Fonte: (*O Castrioto Lusitano*, 1839, n.º 118, p. 241).

A Fig. 91 é uma ilustração de Bordallo gravada por Coelho que retrata «O Castrioto Lusitano». O texto que acompanha a imagem salienta que o Castrioto era João Fernandes Vieira «destinado para ser um dia o restaurador de Pernanbuco e um dos mais valentes generaes do seu seculo» (*O Castrioto Lusitano*, 1839, p. 242). João Fernandes Vieira, foi um dos generais que expulsou os holandeses do Brasil após a Restauração da Independência, em 1640. A ele foi dedicada a obra *O Castrioto Lusitano*, na qual é comparado ao *Castriôto* que militou no Epiro contra os turcos pela preservação do seu país.

As ilustrações que acompanham estas biografias tinham como objetivo mais imediato responder à curiosidade dos leitores que queriam saber como eram as pessoas. Todavia, o facto de geralmente não se saber como eram os indivíduos permitia muita liberdade resultando em ilustrações muito fantasiosas e influenciadoras. Os desenhos enfatizam pormenores físicos e expressões faciais, ou

²⁸² Eurico Dias refere que os géneros literários da historiografia medieval utilizados como fontes por estes autores, foram maioritariamente crónicas e hagiografias. Em nota de rodapé o autor salienta algumas características relacionadas com as biografias profanas e as hagiografias medievais: «A par com o hagiológico, a biografia profana medieval reza dos príncipes e dos senhores feudais, ao princípio em narrativas indestrinçáveis da lenda, directamente saídas da canção da gesta ou do romance de cavalaria, entrelaçadas nos ciclos épicos. [...] O ensino da História por meio do processo das biografias das personagens históricas (soberanos, estadistas, guerreiros, etc.) leva ao evemerismo, ao culto dos grandes homens (...) e ao perigo de criar a ilusão de que os factos são produtos de individualidades (...)» (Dias, 2011, p. 142).

agregam artefactos que transformados em símbolos, servem para conotar características especiais dos indivíduos: armaduras, vestimentas faustosas, grandes cabeleiras, grinaldas de louro na cabeça, boinas, lenços, insígnias dependuradas ao peito, escudos das armas, entre outros. Em algumas ilustrações, o desenhador enquadró o indivíduo numa moldura como se estivesse num quadro emoldurado dependurado na parede, como é o caso da figura citada. Certamente, este tipo de ilustrações concebidas desta forma tinham a função de conotar a antiguidade, nobreza, heroicidade, ou em certos casos a santidade do indivíduo retratado. Estas ilustrações forjadas tornavam as biografias mais tangíveis e mais apelativas para um público menos culto.

Como vimos, no 2.º Capítulo, este tipo de comunicação denomina-se por metalinguística,²⁸³ e a sua função está ligada a códigos. Fiske (*apud* Barnard, 2005, p. 17) refere que as molduras são precisamente um bom exemplo de linguagens metalinguísticas. Porque uma moldura à volta da imagem indica que ela merece atenção e deve ser entendida de uma certa maneira segundo o código que está a ser usado.

A própria escolha das personalidades a retratar, era certamente realizada segundo uma série de características que evidenciassem a «superioridade» dos indivíduos. Uma das particularidades importantes do primeiro romantismo, que se relaciona com ideais iluministas, como referido no 5.º Capítulo, é que **trouxe para primeiro plano os historiadores, os escritores, os artistas, os poetas do passado**. Neste sentido podemos ver ilustrações n' *O Panorama* e no *Arquivo* de: Francisco de Sá de Miranda (século XV) grande poeta e filósofo, Diogo de Paiva de Andrade (século XVI) teólogo e cronista-mor do reino, João de Barros (século XVI) grande historiador considerado o Tito Lívio português, Damião de Góis (século XVI), historiador que publicou a crónica do rei D. Manuel I, Diogo de Couto (século XVI) historiador do império português na Índia, entre muitos outros. Camões, pela elaboração da epopeia épica de Portugal, tornar-se-ia o maior representante desta plêiade de ilustres intelectuais do passado. Daí o maior enfoque que lhe foi dado nestes dois periódicos da primeira metade do século, que o transformaram no **herói sem armas**:

A glória portuguesa, que por tanto tempo soou no mundo inteiro, tem hoje apenas dois ecos, um mais vibrante porque se repercute no cristal sonoro da poesia, outro mais grave e mais cheio porque ressoa no bronze da história. A Europa, a Europa illustrada mesmo, que olvidou o nome dos nossos guerreiros, dos nossos legisladores, dos nossos estadistas, conhece apenas o chronista e o poeta dos nossos feitos: Barros e Camões. (...) Se o poeta deu a lyra de ouro, do povo partiu a inspiração; se o historiador contribuiu com o magnifico buril o povo lançou-lhe aos pés o marmore sublime. Camões é grande, principalmente porque é o representante de uma grande nacionalidade, porque é o Homero de uma Illiada gigante, porque a sua poesia colhe um grande realce dos fastos esplendidos sobre os quais lança as artisticas prégas do seu rico manto (...). O velho monumento é o nosso passado hoje em ruínas, o esplendido luar que ilumina e lhe dá um indescritível realce, é o clarão immenso que fulgura nas estrophes dos *Lusiadas*. (Chagas, 1866a, p. 211)

²⁸³ Recordamos que a semiologia surge para problematizar a língua enquanto código de signos. Contudo, como vimos, os mesmos conceitos podem-se estudar relacionados com as imagens.



Fig. 92 Composição visual com duas representações de Camões. Fontes: A. (Coelho, 1843, n.º 54, p. 5); B. (Silva & Alberto, 1861, n.º 24, p. 189).

A Fig. 92 é uma composição visual com duas gravuras a retratar Camões. A imagem (A) foi realizada por Coelho, a partir do «Epitome da vida de Luiz de Camões». Esta gravura foi publicada n' *O Panorama* em 1843. A imagem (B) é um desenho de Nogueira da Silva gravado por Alberto do «Busto de Camões para a gruta de Macau», publicado no *Archivo Pittoresco*, em 1861. Camões e tudo o que com ele estivesse relacionado, foi retratado inúmeras vezes²⁸⁴ nestes periódicos.

Os Heróis, no contexto da identidade nacional, eram considerados pelas elites os símbolos eternos da História e alimentavam o imaginário dos artistas desta fase do romantismo. Outra personalidade histórica muito retratada em ambos os periódicos foi Vasco da Gama,²⁸⁵ a partir de uma copia do quadro que se encontra hoje no Museu da Arte Antiga em Lisboa. A sua biografia n' *O Panorama* narra a aventura da descoberta do caminho marítimo para a Índia, e conta como deveria ter sido a sua figura por uma descrição a que o periódico tinha tido acesso, e que pela primeira vez publicava para um público mais alargado:

Por este alto feito concedeu elrei D. Manuel a Vasco da Gama o prenome de Dom, para si e seus descendentes, mil escudos de renda, e poder trazer no meio das suas armas as Quinas reaes portuguezas. (...) segundo uma descripção que temos d'elle, era de estatura mediana, muito gordo, de semblante córado, e aspecto um pouco severo, em que se reflectia a cholera que não poucas vezes o dominava. O retrato não desmente a descripção. (Dom Vasco da Gama, 1847, pp. 202-203)

²⁸⁴ Veja-se por exemplo as gravuras publicadas no *Archivo Pittoresco*: «A Gruta em Macau» numa gravura de Coelho logo nos primeiros números (Coelho, 1857, n.º 3, p. 17); «Monumento e estatua de Camões» (Silva, N. & Pedroso, 1861b, n.º 22, p. 173); e a casa onde morou e faleceu (Logares Memoraveis VII. Casa onde consta que morou e falleceu Camões, 1861, n.º 22, p. 176).

²⁸⁵ «Dom Vasco da Gama» foi retratado com a mesma imagem nos dois periódicos: *O Panorama* (Dom Vasco da Gama, 1847, n.º 26, p. 201) publicou o retrato e o fac-simile da assinatura copiado pelo Sr. Sendim e litografado pelo Sr. Luiz Trinanti; no *Archivo Pittoresco* (Silva, N. & Coelho, 1859c, p. 217) foi reproduzido da mesma imagem por Nogueira da Silva e Coelho.

Uma vez reunidas as inúmeras ilustrações publicadas nestes periódicos ilustrados a retratar as personalidades históricas, é possível elaborar uma **vasta galeria de heróis pátrios do passado**, cada um com a sua narrativa biográfica e simbologia associada: Vasco da Gama, Infante D. Pedro, Damião de Góis, Fernão de Magalhães, Afonso de Albuquerque, D. Francisco de Almeida, Rei D. Sebastião, Infante D. Henrique, entre muitos outros da História Portuguesa.



Fig. 93 «Infante D. Henrique». Fonte: (Silva, 1866a, n.º 6, p. 41).

A Fig. 93 é uma gravura a retratar o Infante D. Henrique. O texto biográfico de Rebelo da Silva descreve-o da seguinte forma:

Gomes Eannes de Azurara que de perto conhecêra e tratára o infante, deixou na *Chronica do descobrimento e conquista de Guiné* (cap. IV, pag. 19) o seu retrato fiel no physico e no moral. Era de estatura proporcionada, largo de espádoas e cheio de corpo. A côr do rosto, branca e rosada, com as intemperies das estações, perdendo o mimo, fizera-se trigueira. Os cabellos castanhos, e quasi crespos, não lhe affrontavam a fronte espaçosa, em que de ordinario poisava uma nuvem, não de ira, mas de cuidado ou de reflexão. Os olhos azuis vagarosos e reflexivos, poucas vezes revelavam as commoções mais intimas. (Silva, 1866b, p. 56)



Fig. 94 «D Francisco de Almeida, primeiro vice-rei da Índia». Fonte: (Chagas, 1866b, n.º 15, p. 113).

A Fig. 94 é uma gravura que retrata D. Francisco de Almeida, primeiro vice-rei da Índia. O texto biográfico descreve a sua figura: «“em um tabardo frisado, e pelote de setym preto, e barrete de duas voltas, e huma quadea d’ombros muito delgada.” (...)» (Chagas, 1866b, p. 114).

Fig. 95 «Affonso de Albuquerque». Fonte: (Vidal, 1866, n.º 21, p. 161).



Finalmente a Fig. 95 é uma gravura que retrata Afonso de Albuquerque, o texto completa a imagem metafóricamente:

Na America erguer-se-ha o vulto terrivel de Cortez, na India levantar-se-ha a magestosa figura de Albuquerque. A historia dará a este ultimo o nome de *Grande*, e a posteridade conservar-lho-ha intacto. A tuba épica, embocada pelo cantor dos nossos feitos, quando imprimir em cada um d'elles o sêllo dos immortaes, buscará o canto mais sonoro e canoro para entoar o louvor deste guerreiro illustre. *Nunquam satis laudatus*, dirá a patria e o mundo, segundo a velha phrase de Plinio (...). (Vidal, 1866, p. 161)

O *Occidente* prolonga este trabalho, se bem que genericamente concentre este tipo de ilustrações e biografias nas reportagens realizadas durante as comemorações cívicas dos Centenários, como veremos no próximo capítulo.



9.2.5. Comemorações patrióticas

Esta área temática corresponde às representações de celebrações da nação. Verifica-se uma quantidade de gravuras nas páginas dos três periódicos a reproduzir festejos que assinalam momentos importantes na história do regime monárquico constitucional: «Marcam momentos de celebração e essas manifestações artísticas transformam-se em referência da memória coletiva que, neste caso, foram fixadas através da gravura e publicitadas pela imprensa» (Ribeiro, 2014, p. 137).

Como referimos no 5.º Capítulo, João (1999) menciona que o modelo francês de celebrações cívicas, descritas como *modernas*, foi introduzido no período do triunfo do liberalismo em Portugal como forma de **suscitar a adesão do povo aos novos ideais liberais**, que se focavam na **Liberdade e na Regeneração da nação**. Estes cerimoniais públicos eram constituídos por várias ações simbólicas: juramento da Constituição Portuguesa, cortejos cívicos e alegóricos, paradas e desfiles militares, proclamações e discursos, representações teatrais, banquetes e bailes, missas solenes e o hábito ancestral de distribuir bodos e esmolas aos pobres. Recordamos que **é por meio deste tipo de cerimónias, costumes e simbologia associada, que os membros da comunidade participam da vida, das emoções e virtudes da comunidade**. Dentro do conjunto de celebrações da Monarquia Constitucional

evidenciaremos aquelas que surtiram o maior impacto popular e geraram o maior número de gravuras, ou seja, os casamentos e as aclamações do novo rei.

No final do século surgiu uma nova tipologia de celebrações, os Centenários dos Grandes Homens, que geraram um maior impacto popular. Abordaremos brevemente o Terceiro Centenário da morte de Camões, mas desenvolveremos o assunto mais detalhadamente pelas suas características simbólicas, no próximo capítulo.

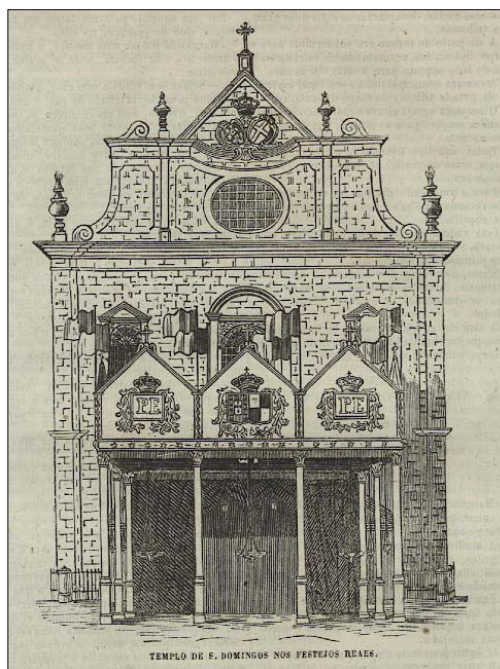


Fig. 96 Em cima, «Templo de S. Domingos nos Festejos Reaes.». Fonte: (Templo de S. Domingos nos Festejos Reaes, 1858, n.º 35, p. 273).

Fig. 97 Em baixo, «Interior Templo de S. Domingos por Ocasião dos Festejos Reaes.». Fonte: (Interior Templo de S. Domingos por Ocasião dos Festejos Reaes, 1858, n.º 36, p. 281).



As cerimónias e festividades realizadas pelo casamento do rei D. Pedro V com D. Estefânia em 1858 em Lisboa expressam bem a imposição e veneração pública à Monarquia Constitucional. Os festejos do consórcio ocorreram por cinco dias de grande gala. *O Panorama* estampou duas ilustrações a página inteira na folha de rosto em fascículos consecutivos do Templo de S. Domingos onde ocorreu a cerimónia do casamento. As Fig(s). 96 e 97 mostram o Templo, a primeira é do exterior, onde podemos ver um desenho do «peristillo para o prestito real» em frente da entrada. A segunda é do interior da igreja, toda engalanada com bandeiras e escudos das armas reais para a cerimónia do enlace real. Ambas as gravuras não estão assinadas, contudo podemos aferir pelo texto muito descritivo que as decorações foram realizadas pelos arquitetos cenógrafos italianos Rambois e Cinnati, já mencionados no 5.º Capítulo. O texto completa as gravuras com descrições iconográficas que revelam os pormenores e as cores das decorações.

O *Archivo Pittoresco* fez uma cobertura maior do evento com a publicação de mais e melhores gravuras, bem como de três artigos muito descritivos e críticos

de Nogueira da Silva, publicados em números consecutivos do 48 ao 50. Através destes textos e das imagens, podemos imaginar as várias decorações a preceito das ruas, das praças e dos edificios da baixa pombalina, com várias construções efémeras realizadas especificamente para o evento.

João (1999, p. 38) refere que a arte efémera era uma das expressões centrais das festividades da Monarquia Constitucional. Eram elaboradas para o efeito construções

cénicas com reminiscências da antiguidade renascentista e do barroco: estátuas, retratos, efígies, monogramas e escudos de armas pintados, dos reis ou das personalidades festejadas que visavam glorificar «perante o olhar do povo os novos símbolos e valores ideológicos» (João, 1999, p. 38). Salientamos a título de exemplo, os dois Arcos Triunfais, um na rua da Prata e o outro na rua do Ouro, este último podemos vê-lo na Fig. 98 que é uma ilustração de Nogueira da Silva gravada por Coelho. Nogueira da Silva escreveu o artigo que acompanha a imagem e criticou negativamente os dois arcos devido ao estilo arquitetónico clássico. Em contraponto, ele propunha uma inspiração de influência oriental (sem o dizer, mas nós podemos intuir, manuelina):

(...) desmantelavam cruelmente as impressões d'aquelle bello effeito, porque estavam pesados e sombrios, como verdadeiros sepulchros. De todas as decorações que a camara levantou, eram aquellas onde a arte foi mais abafada. Não tinham os seus auctores a alma e o coração bem dispostos no momento em que tentaram inspirar-se da elegancia e imponencia da fôrma, da phantasia dos ornatos e arabescos, da contraposição e vigor colorido que revestem, animam e caracterisam as composições orientaes... (Silva, 1858a, p. 386)



Fig. 98 «Perspectiva da Praça de D. Pedro, através do arco da rua do Ouro, no dia do consorcio real». Fonte: (Silva, 1858a, n.º 49, p. 385).

Já em relação à coluna levantada na praça do Rossio, que podemos ver na Fig. 99 numa ilustração do mesmo autor gravada por Flora, o autor elogiou a ideia de colocar no centro da praça uma coluna coroada com uma estátua da figura mitológica de Himeneo, o deus protetor dos casamentos. Depreendemos das palavras de Nogueira

da Silva, que coluna e estátua pretendiam ser uma alegoria protetora do casamento real e da cidade de Lisboa.

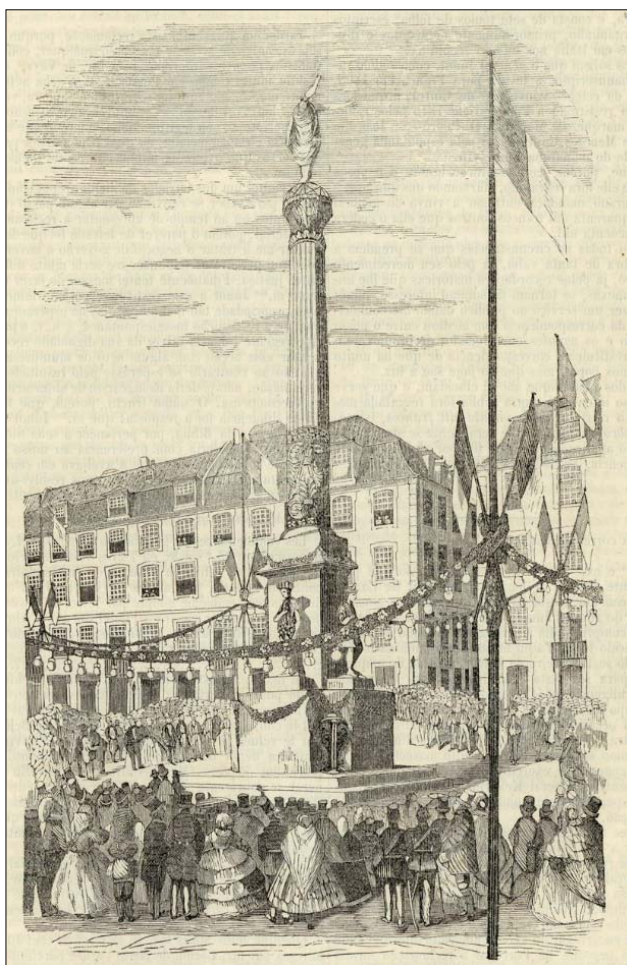


Fig. 99 «Columna da praça de D. Pedro.».
Fonte: (Silva & Flora, 1858, n.º 50, p. 393).

O momento dos festejos que surtiu o maior impacto popular foi o cortejo real, no qual desfilaram dez coches do Estado: carruagens da Corte, tribunais, corporações dos funcionários superiores, entre outras. *O Panorama* publicou quatro gravuras dos coches reais, mas lamentavelmente nenhum dos periódicos apresentou imagens do cortejo.

Quando em outubro de 1862 ocorreram os festejos do casamento real de D. Luis I com D. Maria Pia de Saboia *O Panorama* estava suspenso, portanto é no *Arquivo* que nós encontramos um conjunto de cinco gravuras que retratam os momentos de celebração e as manifestações artísticas mais importantes a fixar na memória. Salientamos por exemplo a ilustração de Nogueira da Silva gravada por Coelho, Alberto e Pedroso a página inteira do desembarque da rainha na praça do Comércio, na Fig. 100 na página seguinte. Nesta imagem nós temos uma vista geral da praça apinhada de gente. Junto ao cais, de costas para o rio, podemos observar o pavilhão real construído no habitual estilo neoclássico ao gosto da Monarquia. O pavilhão representa o templo de Himeneu e está repleto de bandeiras e flâmulas, certamente azuis e brancas que eram as cores da Monarquia.

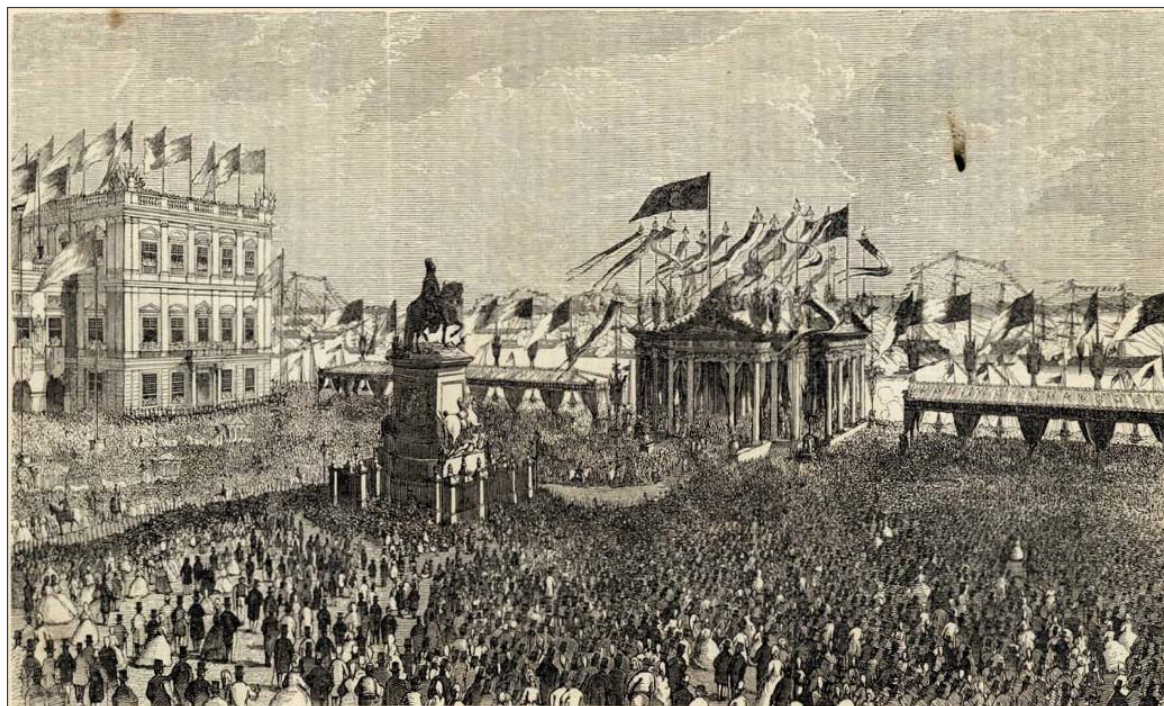


Fig. 100 Em cima, «Desembarque de S. M. a rainha D. Maria de Saboia na praça do Comercio». Fonte: (Silva, Coelho, Alberto & Pedroso, 1862, n.º 31, p. 241).

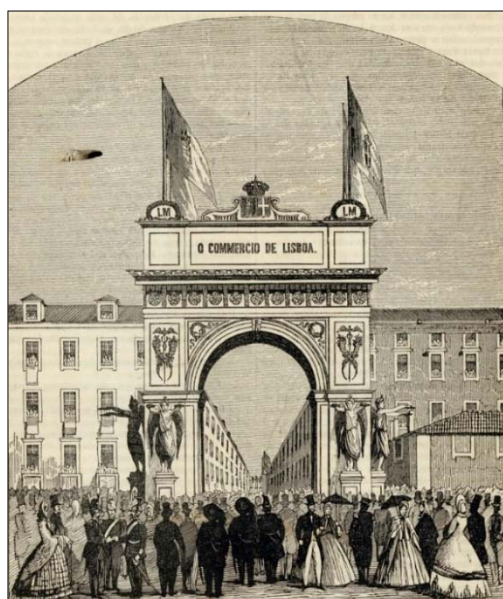


Fig. 101 Ao lado, «Arco do Commercio». Fonte: (Arco do Commercio, 1862, n.º 32, p. 249).

Na Fig. 101, salientamos o «Arco do Commercio de Lisboa», que é uma ilustração de Nogueira da Silva gravada por Coelho e Pedroso. Este arco estava colocado no lugar onde em 1875 viria a ser inaugurado o definitivo Arco da Rua Augusta. A obra cénica alegórica que a gravura retrata foi atribuída mais uma vez aos dois cenógrafos italianos, Rambois e Cinatti e ao talentoso escultor Victor Bastos, de cuja autoria são as estátuas alegóricas na base do arco:

(...) nas frentes maiores, estão unidas as armas de Portugal e Italia, com mimosas decorações. Nos quatro angulos as letras L. M., sobem 4 mastros com bandeiras portuguezas e italianas. O tecto interior fôrma uma abobada de caixotões, com frisos e florões doirados. Nas oito frentes das pilastras ha outras tantas estatuas, modeladas pelo sr. Victor Basto, mui graciosas e artisticas, representando genios em acção de impor coroas que tem nas mãos.

Todo este arco triumphal é pintado de branco, figurando marmore, e todos os frisos e ornatos são de ouro. Tem de altura 16 metros. Ouvimos que importára em cinco contos de réis.

À noite suspendia-se-lhe ao centro da abobada um sol illuminado a gaz, que irradiava uma claridade quasi solar. (Arco do Commercio, 1862, pp. 249-250)

A aclamação de novos reis, como anteriormente referimos, era o mais importante acontecimento das comemorações da Monarquia Constitucional. Seixas (2011) refere-nos que tradicionalmente, os reis em Portugal não eram coroados nem sagrados, mas sim aclamados. Estas cerimónias já vinham desde o Antigo Regime e obedeciam a preceitos que tinham como objetivo:

(...) espelhar tanto a essência como a antiguidade do acto, demonstrativo do pacto original que, ligando o soberano ao seu povo, constituía uma das fontes de legitimidade do exercício do poder. Tal encenação desempenhava uma função particularmente significativa no Antigo Regime, uma vez que se estabelecia uma relação preferencial com este género de cerimónias, as quais não se limitavam a uma mera teatralização, pois um dos aspectos fundamentais da sociedade de corte consistia no entendimento do mundo em geral, e em particular do poder político, enquanto sistema de representação. (Seixas, 2011, p. 55)

Eram momentos «dotados de uma notável *componente expressiva*» (Seixas, 2011, p. 56), e de intensa comunicação entre aqueles que neles participavam. Esta noção remonta à época medieval em que o rei era visto como um ser, místico e terreal. Um monarca,

(...) encarnava um princípio transcendente que lhe advinha da origem sagrada do poder exercido (...). Essa sacralidade fazia com que as acções protagonizadas pelo rei, e por extensão pela dinastia e pela corte, tendessem a adquirir um carácter ritual. Desta forma, as actuações do rei, mesmo algumas que pelos critérios de hoje tenderíamos a considerar privadas, como as relações familiares, eram entendidas enquanto actos de poder e de relação com uma esfera transcendente. (Seixas, 2011, p. 58)

Estas teorias foram amplamente difundidas em Portugal no final da Idade Média e princípio da Idade Moderna e repercutiam-se na emblemática régia coeva. D Pedro V foi o primeiro rei a ascender ao trono após a constituição de 1826, a 16 de setembro de 1855. Os festejos ocorreram em Lisboa, e tiveram os tradicionais cerimoniais de corte em três dias de gala. *O Panorama*, embora ativo, não publicou nenhuma gravura alusiva das festas,²⁸⁶ e o *Arquivo* ainda não tinha surgido, mas as festividades foram amplamente noticiadas na imprensa,²⁸⁷ e *O Panorama* publicou artigos relacionados com a aclamação.

Em 1861, aconteceu a aclamação do rei D. Luís I. Os atos solenes tiveram os tradicionais cerimoniais de corte. Devido à nova suspensão d' *O Panorama* foi o *Arquivo* que publicou uma gravura a página inteira do Pavilhão real onde D. Luís I recebeu simbolicamente as chaves da cidade de Lisboa, «em uma salva de ouro, metal de que também são feitas as chaves da nossa cidade» (Pavilhão Real, 1861, p. 346). A Fig. 102 mostra o pavilhão numa ilustração de Nogueira da Silva gravada por Pedroso e o excerto de texto descreve-o:

²⁸⁶ *O Panorama* publicou uma única gravura relativa à aclamação. Foi uma ilustração anónima de «Sua Magestade El-Rei o senhor D. Pedro V» (Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Pedro V., 1855, n.º 40, p. 313).

²⁸⁷ Seixas (2011, p. 73-75) refere os principais jornais nos quais foi noticiado o grande evento: *O Portuguez*, n.º 720, 20 de setembro de 1855, p. 1; *A Nação*, n.º 2373, 19 de setembro de 1855, p. 1; *Jornal do Commercio*, n.º 593, 20 de setembro de 1855, p. 1.

As figuras allegoricas do frontão foram pintadas pelo sr. Zeferino; e os brazões que cercam a archivolta pelo sr. Januario Corrêa. Representam estes as armas das capitaes de provincia, alternadas com escudetes que tem no meio as iniciais L. I. (Luiz I). Estas armas que estavam primoradas, tanto pelo lado artístico como pelo heráldico. Os mastros em que estão arvorados o estandarte real, as bandeiras e flammulas nacionaes, assim como as bandeiras das nações aliadas, sobem a grande altura. Os que formam tropheos de estandartes militares são muito mais baixos. (...) Apesar de ser feito quasi de improviso, (...), este pavilhão é de certo o mais elegante e artistico de quantos tem riscado e dirigido o sr. P. Pézerat. (Pavilhão Real, 1861, p. 346)

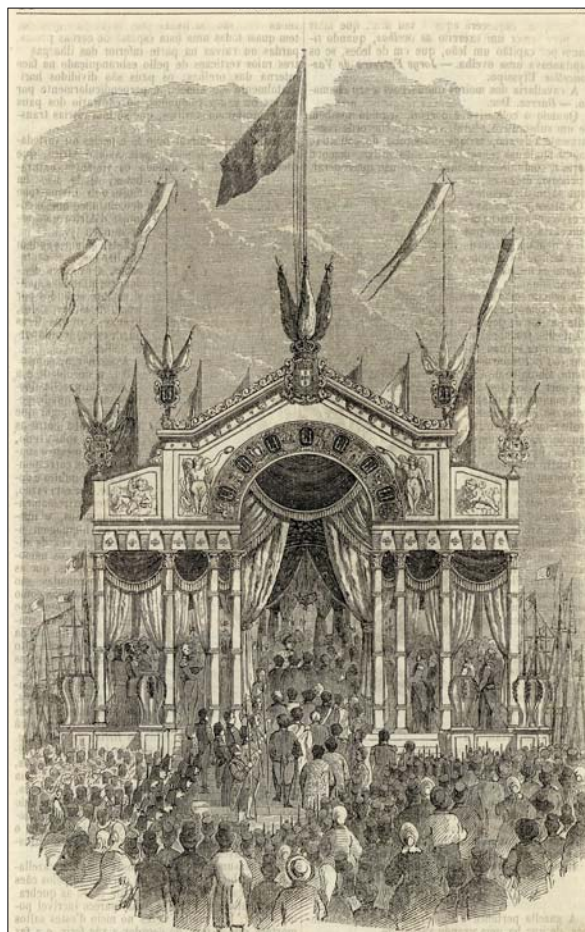


Fig. 102 «Pavilhão real onde a camara municipal de Lisboa entregou as chaves da cidade a el-rei D. Luiz I no dia da sua aclamação». Fonte: (Pavilhão Real, 1861, n.º 44, p. 345).

Na segunda metade do século, em 1886, realizaram-se os festejos pelo casamento de D. Carlos com D. Maria Amelia d'Orleans e como de costume o programa real foi repleto de «brilho e esplendor». Por esta altura tanto *O Panorama* como o *Archivo Pittoresco* já tinham terminado, foi *O Occidente* que a partir do dia 1 de junho, cobriu na minúcia todo o evento: «Foram muitas essas festas, e é pouco o espaço da nossa chronica para as descrever. O Occidente começa hoje a registal-as nas suas gravuras, e nós aqui historial-as-hemos rapidamente pela sua ordem chronologica» (Lobato, 1886, p. 121). São sete as gravuras de Alberto com desenhos de J. Christino «encarregado pela direcção do Occidente de fazer a *reportage* artistica dos festejos encargo de que desempenhou brilhantemente» (Lobato, 1886, p. 123).

A chegada da princesa e familiares, no mais moderno meio de transporte da altura à «Gare do Caminho de Ferro do Norte e Leste»,²⁸⁸ marcou o início das festividades, e é a primeira ilustração que vemos publicada na capa do fascículo.²⁸⁹ Esta foi uma grande novidade que denota que o país já tinha aderido à modernização. Até então as princesas chegavam invariavelmente de barco.

As gravuras, como habitualmente, mostram as ruas e lugares dos festejos enfeitados: com bandeiras, escudos de armas, monogramas, grinaldas de flores, balões venezianos, modernas iluminações a gás, entre outros. Do vasto programa fizeram parte os habituais cerimoniais e festejos: cortejo real com os coches históricos, missa solene do enlace real no habitual Templo de S. Domingos, paradas e desfile militar na nova e moderna Av. da Liberdade, discursos vários, corridas de cavalos, tourada, *kermesse* no Jardim Zoológico, sarau no Ginásio Clube, *récita* do *Promessi Sposi*, execução da cantata do compositor Alfredo Keil *As Orientaes*, *récita* de gala no Teatro D. Maria II, baile no paço da Ajuda e para finalizar um espetacular fogo-de-artifício preparado pelos srs. Broch & C^a pirotécnicos do Palácio de Cristal de Londres, que durou por incrível que pareça «cerca de duas horas a queimar, sem interrupção, cruzando constantemente no ar os *bouquets* de variadas cores illuminantes» (Fogo de Vistas no Tejo em a Noite de 27 de Maio, 1886, p. 130). Todas estas *mise en scène* deixavam o povo deslumbrado. As imagens publicadas ajudavam a fixar e a memorizar estes momentos de celebração coletiva, atingindo também aqueles que não tinham estado presentes. Como o Lobato (1886) refere:

Procuramos assim bem servir os nossos assignantes que não assistiram aos festejos para que possam fazer idéa do que foram as festas, e o paiz por ter uma illustração exclusivamente portugueza que lhe archiva os fastos mais notaveis da sua historia. (p. 123)

Apesar de grandiosas, o caráter institucional e oficial das manifestações levadas a cabo pelas festas da Monarquia não conseguia suscitar a tão necessária identificação por parte dos cidadãos com as figuras ou os acontecimentos celebrados, e por conseguinte, para com a nação. Como nos salienta João (1999, p. 54) o povo, nestas celebrações era tratado mais como um espetador a encantar, do que um ator verdadeiramente participante. Mas, como vimos no 5.º Capítulo, havia por esta altura já em curso um outro tipo de celebrações cívicas iniciadas seis anos antes deste casamento real, que viriam a produzir o tão desejado efeito de coesão nacional.

Em 1880 dera-se início a um tipo de festas cívicas que finalmente se tinham transformado, pelas suas características, em verdadeiras festas patrióticas, passando o povo a ser encarado como participante ativo. Estamos a falar dos Centenários, celebrações onde eram enaltecidos os Grandes Acontecimentos e os Grandes Homens da nação. Estas comemorações tinham a capacidade de envolver toda a comunidade. A evocação do passado reinventado numa narrativa coerente e instrumentalizada tornava-se agora uma poderosa ferramenta para a produção e reprodução de uma memória comum, capaz de ligar os indivíduos entre si e à própria nação. Descreveremos sucintamente somente o primeiro destes acontecimentos, o III

²⁸⁸ Estação de Santa Apolónia em Lisboa.

²⁸⁹ *O Occidente* (Lobato, 1886, p. 121) publicou uma imagem com o título «Casamento de S. A. o Principe Real D. Carlos de Bragança — Chegada da Princeza D. Maria Amelia de Orleans á Gare do Caminho de Ferro do Norte e Leste — 19 de Maio de 1886». É um desenho de J. Christino e gravura de N. Netto.

Centenário de Camões que se realizou em Lisboa em 1880. Como já referimos desenvolveremos este assunto mais detalhadamente no capítulo seguinte.

O projeto das festas de homenagem a Camões foi uma novidade, e do ponto de vista político foi transversal, afirmando-se como um evento de âmbito nacional. A Imprensa assumiu toda a responsabilidade, elegendo uma comissão para tratar da organização da efeméride. O periódico ilustrado *O Occidente* em seis fascículos consecutivos a partir do n.º 59 publicou várias gravuras e textos relacionados com Camões e com os festejos. O programa centrou-se nos dias 8, 9 e 10 de junho (este último, o hipotético dia da morte de Camões). No programa das festas também constava uma homenagem ao herói Vasco da Gama, uma das personagens mais bem retratada nas páginas d'*Os Lusíadas*. Os festejos começaram com a transladação dos restos mortais de Camões e Vasco da Gama para a igreja dos Jerónimos e terminaram com um apoteótico cortejo alegórico.

No primeiro dia, os restos mortais dos dois heróis navegaram dentro de galeotas reais movidas a remos em cortejo fluvial pelo Tejo até Belém. O relato descreve-nos o envolvimento da encenação:

(...) as embarcações embandeiradas, desfraldando ao vento uma infinidade de vellas ou agitando seus remos compassados; as musicas derramando nos ares as suas harmonias; as cobertas de todos os navios apinhadas de centenares de individuos entusiastas; as praias de um e outro lado, os altos, os terraços, as janellas que dominam o nosso quasi lagamar coroadas de espectadores palpitando de emoção, tudo conglobava um quadro, difficil de descrever. (J. B., 1880, p. 103)

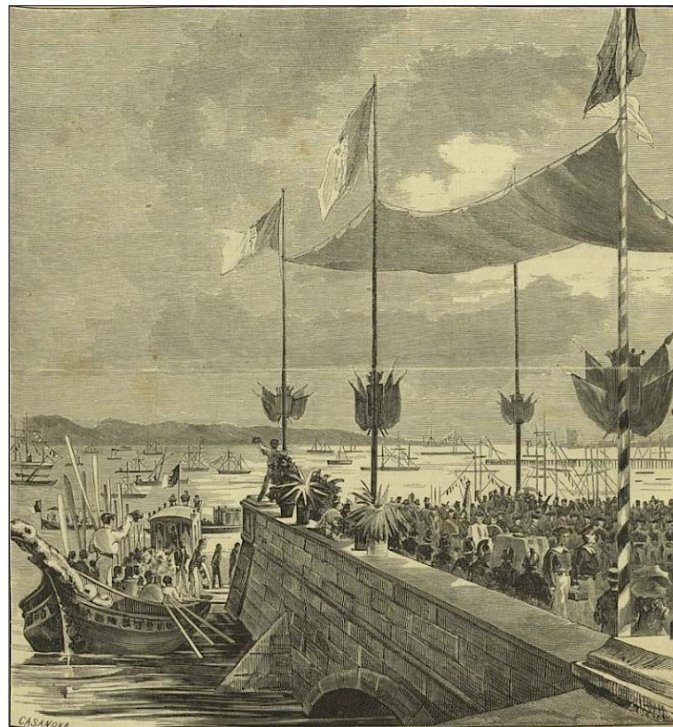


Fig. 103 «Transladação dos restos de Camões e Vasco da Gama — Desembarque em Belem no dia 8 de Junho de 1880». Fonte: (Casanova & Alberto, 1880c, n.º 60, p. 101).

Quando chegaram ao cais foram desembarcadas as urnas dos dois grandes homens e seguiram para «o magestoso templo, que D. Manuel erguera em commemoração do ousado commettimento» (J. B., 1880, p. 103).

Enquanto os relatos descrevem, as imagens mostram os acontecimentos. A Fig. 103 é um desenho do natural de Casanova gravado por Alberto que fez a capa d' *O Occidente*. A imagem mostra-nos a chegada das galeotas reais ao cais em Belém repleto de gente. Podemos observar os postes embandeirados sustentando a meia altura troféus de bandeiras com escudos das armas portuguesas.

A transladação dos restos de Vasco da Gama e de Camões, pelo Tejo, no longo trajecto do outro lado do rio até Belem, foi um espectáculo épico. (...) N'aquella grande multidão accumulada á margem do Tejo, a passagem d'aquella imensa esquadilha evocava, de certo, nos espiritos a memoria das nossas antigas grandezas, a recordação dos nossos extraordinarios feitos maritimos e o povo recebia um baptismo de ideal de que tanto necessitava, compenetrando-se d'um sentimento de dignidade incapaz de lhe ser transmittido pelos processos ordinarios de que vulgarmente se servem os governos constituídos. (D'Azevedo, 1880a, p. 102)

No decorrer dos seis fascículos, são inúmeras as gravuras publicadas a representar as várias temáticas relacionadas com o poeta e com os festejos. O vasto programa das festas, incluiu os mais diversos acontecimentos (conferências, entrega de prémios, sessões literárias, ações sociais e de carácter educativo, exposições, concertos de música, teatro, fogos de artifício, arraiais, entre outros). Como corolário do grandioso jubileu realizou-se um cortejo que desfilou a 10 de junho pelas ruas principais da cidade de Lisboa com carros alegóricos projetados por artistas importantes da época.

A Fig. 104 é um desenho de Casanova gravado por Alberto que nos dá uma ideia do que terá sido o comprimento do grande cortejo cívico.

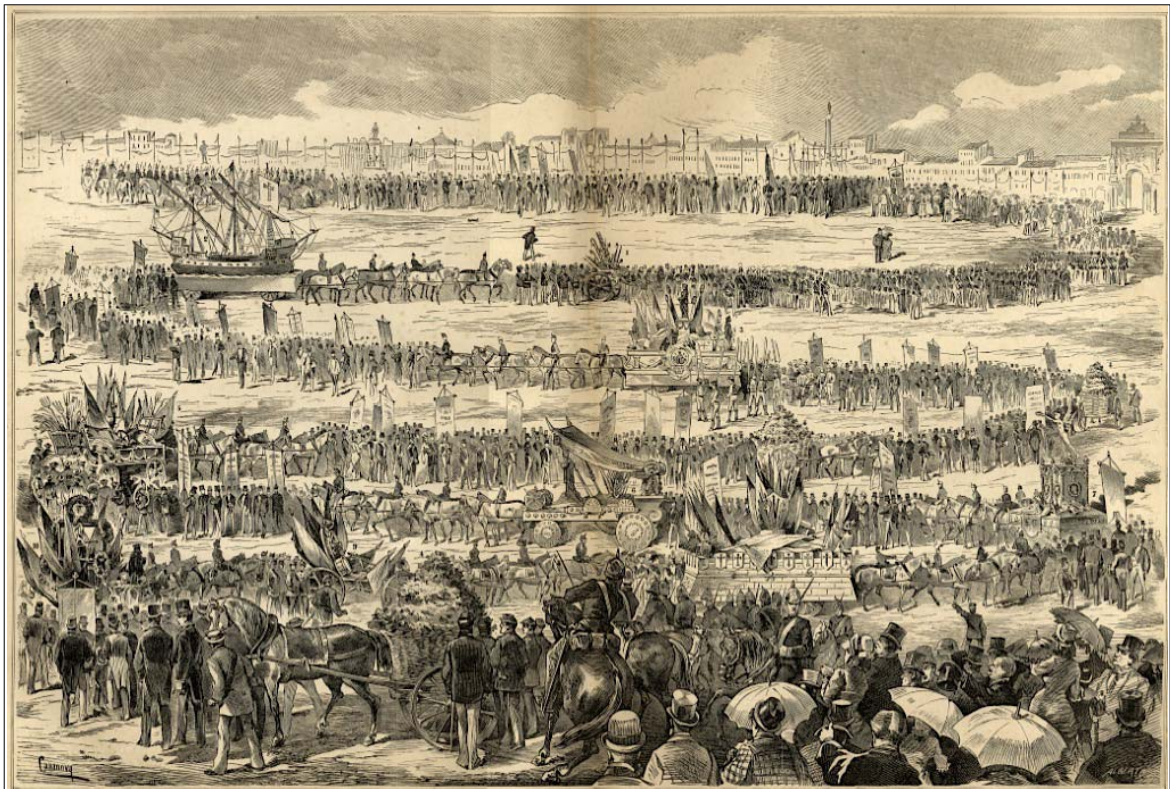


Fig. 104 «A Procissão Cívica em Lisboa no Centenário de Camões — 10 de Junho de 1880». Fonte: (Casanova & Alberto, 1880a, n.º 61 suplemento).

E o grande cortejo cívico permanecerá por longos annos na memoria popular. Viu-se pela vez primeira nos tempos modernos, entre nós uma grande procissão, d'um comprimento descomunal, sair do Terreiro do Paço á hora prefixa, caminhar por entre o respeito publico saudada por uma população inteira, offegante e commovida, e todavia essa procissão não levava as basilicas da Sé, não levava capellães cantores, não marchava entre alas de soldados: era uma procissão em que o idolo era o povo glorificado pelo proprio povo, recebendo pela vez primeira a sua apothese, e adquirindo a noção pacifica, a que muitos chamam revolucionaria, de que elle é rei, e de que em vez de marchar com uma cana verde na mão pode, quando tenha a consciencia do seu direito e da sua força, marchar antes com um sceptro.

— Na procissão cívica não se manifestou só uma grande tendencia de renascimento e um grande symptoma de vitalidade latente: manifestaram-se bellas disposições artisticas, excellentes dedicações individuais. O povo pode não ter ficado ainda muito certo de quem seja Camões, entretanto no seu espirito entrou a noção nova de que o trabalho moderno tem uns idolos tão dignos de respeito, pelo menos, como os dos velhos dogmas, e sobretudo muito mais comprehensíveis — e em muito melhor estado de conservação. Sob este ponto de vista a procissão cívica é um dos factores mais profundamente revolucionarios que em Portugal se tem realisado. (D'Azevedo, 1880a, p. 102)

O III Centenário de Camões foi uma festa de analogias através das inúmeras representações simbólicas. O que se representava era o momento da glória dos Descobrimentos e da Colonização.



9.2.6. Personalidades contemporâneas à época

Esta área temática corresponde às representações de figuras ilustres da sociedade portuguesa do século XIX. As mesmas considerações tecidas anteriormente para as personalidades históricas podem ser referidas para esta área temática. As suas biografias, textos e respetivas ilustrações, eram igualmente concebidas para enaltecer, **enfatizando os grandes feitos com frequência abordados à luz de características humanistas. O carácter da narrativa muitas vezes a elogiar de forma exacerbada o indivíduo levava a crer que os grandes feitos eram responsabilidade de uma só pessoa.**

Esta área temática verifica-se muito mais vasta no *Archivo*, e ainda mais n' *O Occidente*. Foram retratadas nestes dois periódicos as mais ilustres personalidades da sociedade portuguesa da época, vivos ou falecidos: políticos notáveis, grandes poetas, artistas talentosos, importantes escritores, mas também os reis, rainhas, príncipes, princesas, bispos e cardeais. Podemos considerar o conjunto dos três periódicos, um excelente repositório de ilustrações de personalidades da sociedade portuguesa de Oitocentos. A composição visual que apresentamos na Fig. 105 mostra alguns exemplos.



Fig. 105 Composição visual realizada pela autora de Personalidades ilustres do séc. XIX. Fontes: A. «Alexandre Herculano» (Macedo & Alberto, 1878a, n.º 1, p. 1); B. «João Baptista de Almeida Garrett» (Silva, 1858b, n.º 8, p. 57); C. «António Feliciano de Castilho» (Pinheiro & Coelho, 1857, n.º 2, p. 9); D. «Eça de Queiroz» (Macedo & Alberto, 1878c n.º 7, p. 52); E. «Tomaz José da Anunciação» (Macedo & Alberto, 1879c, n.º 32, p. 57); F. «Rainha D. Maria II» (Pinheiro & Coelho, 1854, n.º 17, p. 129); G. «D. Pedro V» (Silva, & Coelho, 1858b, n.º 27, p. 209); H. «Marquez de Sá da Bandeira» (Macedo & Alberto, 1879b, n.º 28, p. 25); I. «Cardeal D. Américo Ferreira dos Santos Silva, Bispo do Porto» (Macedo & Alberto, 1879a, n.º 36, p. 89).

Fig. 106 Em cima, «D Fernando II». Fonte: (Silva & Coelho, 1858a, n.º 46, p. 361).

Fig. 107 Em baixo, «Galeria dos Homens Uteis. Joaquim Lopes». Fonte: (Silva, 1859, n.º 27, p. 209).

Tal como na temática das personalidades históricas, as ilustrações eram concebidas de modo a salientar pormenores físicos e expressões faciais. Do mesmo modo em algumas ilustrações foram integrados na ilustração certos artefactos a remeter para as características especiais dos indivíduos. Na Fig. 106 D. Fernando II está retratado por Nogueira da Silva numa gravura de Coelho, enquadrado por uma moldura com inúmeros símbolos embutidos a conotar a nobreza, entre outros atributos. Neste contexto já referimos que **uma das características do romantismo era abordar as grandes qualidades dos indivíduos à luz das qualidades do humanismo**, facto que podemos constatar na imagem exemplificativa do rei D. Fernando II.

Verificámos também esta particularidade em ilustrações de homens do povo que pelas suas virtudes humanas foram convertidos em heróis populares, «Nem só os homens que iluminam o mundo com descobertas científicas beneficiam a humanidade» (Silva, 1859, p. 209), também aqueles que com a «heroicidade da coragem, tocam e purificam o coração» (Silva, 1859, p. 209). Como se pode ver pela Fig. 107, publicada no *Archivo Pittoresco*, o nadador salvador Joaquim Lopes, está retratado numa ilustração de Nogueira da Silva gravada por Pedroso, com um semblante valoroso e vencedor, enquadrado por bandeiras da pátria e carregado de inúmeras medalhas ao peito, ganhas com certeza pelos inúmeros favores prestados à nação. À sua volta, as frondosas ramagens de louro, símbolo da força e da glória dos vencedores, cercam a ilustração pela parte inferior e emolduram um pequeno desenho alusivo ao mar revolto. A Fig. 108 na página a seguir é uma composição ilustrativa de M. Macedo gravada por Alberto para *O Occidente*, e a temática é a mesma. Podemos ver «dois heroes» populares, o pescador Maio e o cabo Simão, ambos heróis salvadores.



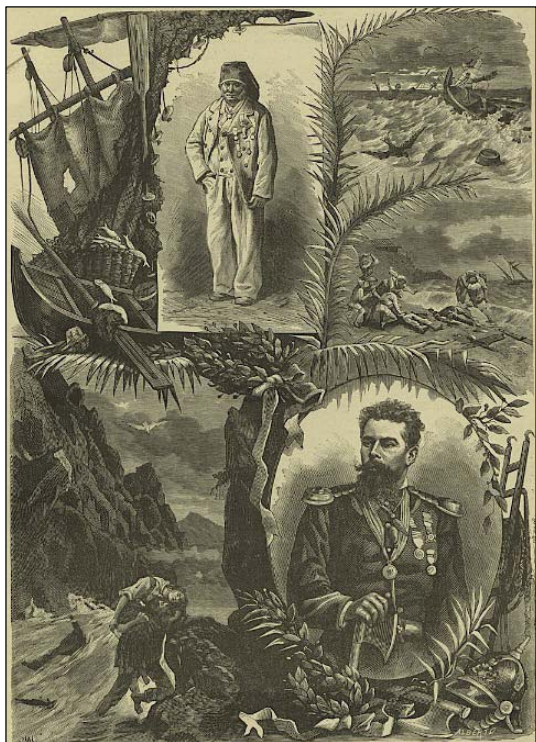


Fig. 108 «O Pescador José Rodrigues Maio e o Cabo de Bombeiros Simão da Costa Pinho».
Fonte: (Macedo & Alberto, 1881, n.º 108, p. 285).

9.2.7. Retratos da nação



Esta área temática corresponde às representações das diversas paisagens de Portugal continental e ilhas, possessões ultramarinas e império do Brasil. A seguir ao tema dos monumentos históricos, esta é uma das áreas temáticas mais bem representada nos três periódicos. Nela agrupámos as seguintes tipologias de gravuras: panoramas onde se vêem no seu conjunto vilas, cidades e aldeias de Portugal; perspectivas com a presença de ruralidade; paisagens naturais do campo, serra e mar. Fazem parte também deste grande grupo as imagens das possessões ultramarinas e do Brasil: imagens de paisagem da Índia portuguesa; imagens das cidades e paisagens naturais do Brasil; e vistas dos territórios portugueses em África, as colónias com palacetes dos governadores, ruínas de igrejas, palmares, cachoeiras, rios, praias e baías.

Neste grande *corpus* imagístico estão retratados os **pormenores mais característicos de cada lugar**. As imagens focam-se nos vários contrastes da observação do fotógrafo ou do pintor ou ainda do ilustrador paisagista: algumas enfatizam o espaço construído, outras as imediações, outras ainda a sinuosidade de rios, quedas de água e lagoas. **Trata-se mais uma vez de elaborar uma certa ideia de paisagem nacional e ultramarina**. Nesta construção mental todos os pormenores eram importantes, desde as características do casario, ao tipo de vegetação (ex: o pinheiro português ou o eucalipto *Globulus*), até os animais mais característicos (ex: touros, vacas de raça *cachena* do Minho, cavalo lusitano, raposa, andorinha). Sintra, com o castelo da Pena implantado no topo da serra, ou o parque natural do Buçaco, a Quinta das Lágrimas em Coimbra, a Tapada de Mafra e o Pinhal de Leiria, são algumas das muitas reportagens imagéticas que os três

periódicos, cada qual na sua geração, proporcionaram aos leitores ávidos de conhecer os recantos mais *pitorescos* do país.

O diretor artístico e ilustrador d' *O Occidente*, Manuel de Macedo, realizou diversas excursões artísticas pelas províncias portuguesas a fim de reunir «um album de viagem aonde se acham collecionadas muitas das mais notaveis paizagens, monumentos e costumes do nosso paiz (...)» (*O Rio Tua*, 1878, p. 30).

Esta elaboração cognitiva impressa e divulgada pelos periódicos ilustrados durante o século XIX foi uma obra conjunta de redatores, ilustradores, gravadores e fotógrafos. Tanto a história do lugar como as descrições paisagísticas e os detalhes com que se desenharam e gravaram as imagens foram determinantes para ir gerando emoções ao longo do século relacionadas com o sentimento «amoroso» pelas localidades do país, pela vegetação característica, animais autóctones e populações locais. As ilustrações ao tornar os textos tangíveis funcionaram, através do olhar, como poderosas ferramentas para ir fixando esses conteúdos que se queriam **nacionais**. Por outro lado, davam simplesmente a conhecer um território português e ultramarino que seria completamente desconhecido da maioria dos leitores.



Fig. 109 «Panorama do Porto e Villa Nova, ponte pensil sobre o Douro». Fonte: (Silva & Coelho, 1864, n.º 19, p. 145).

N' *O Panorama* e com mais qualidade no *Archivo*, estas gravuras de paisagem resultavam em grande parte de fotografias ao baixo paginadas abertas nas duas páginas centrais do fascículo ou a página inteira giradas a 90°. É o caso da imagem que apresentamos na Fig. 109 sobre uma vista panorâmica do rio Douro e das margens, Porto e Gaia em 1864 antes da construção da Ponte D. Luís. É uma ilustração de Nogueira da Silva realizada a partir de uma fotografia de Seabra e

gravada por Coelho para o *Archivo Pittresco*. O texto faz uma descrição detalhada do panorama.

No jornal *O Occidente* a maior parte das ilustrações são assinadas pelo diretor artístico e ilustrador Manuel de Macedo, que deu início a um tipo de paginações que se assemelham a páginas de um diário gráfico com diversos apontamentos visuais de viagem. Trata-se da elaboração de composições gráficas, nas quais são combinadas várias imagens a página inteira de modo a fornecer uma **certa narrativa imagética identitária do lugar**: o tipo de paisagem, a vegetação característica, os animais, os monumentos principais, os costumes locais, as pessoas, entre outros. Podemos ver um exemplo na Fig. 110 que é da autoria do autor mencionado e gravada por Alberto. O texto completa a composição imagética com explicações detalhadas do lugar:

(...) novos detalhes da opulenta floresta. Uma carvalheira gigante, junto da porta de Coimbra, a capelinha de S. Pedro, occulta n'um dos mais pittorescos recessos do bosque, um ponto no interior da matta, — um verdadeiro logar de meditação e de refugio, onde os melancolicos, sob uma verdadeira abobada de verdura, se podem mergulhar em mystica poesia; depois o Hotel Serra, no Luzo, ás abas do Bussaco, estancia dos forasteiros que visitam aquelles logares nas alegres romarias da primavera e do estio; finalmente o monumento commemorativo levantado no logar aonde no dia 27 de setembro de 1810, se feriu a famosa batalha entre o exercito anglo-luzo, commandado por Wellington e o francez commandado por Messena. (As Nossas Gravuras — O Bussaco, 1880, p. 6)

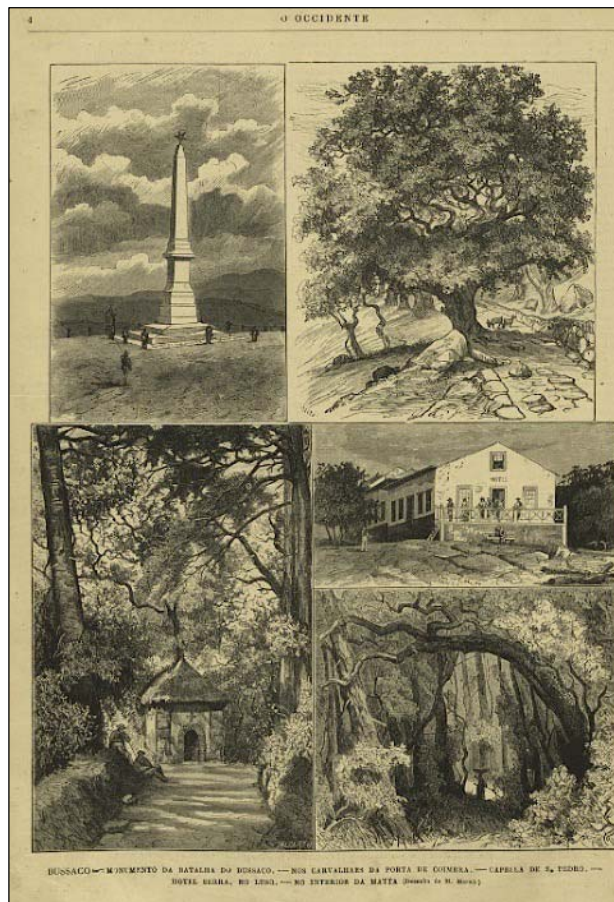


Fig. 110 «Bussaco monumento da batalha do Bussaco. — Nos Carvalhaes da porta de Coimbra. — Capella de S. Pedro. — Hotel Serra no Luzo. — No interior da Mata». Fonte: (Macedo & Alberto, 1880a, n.º 49 p. 4).

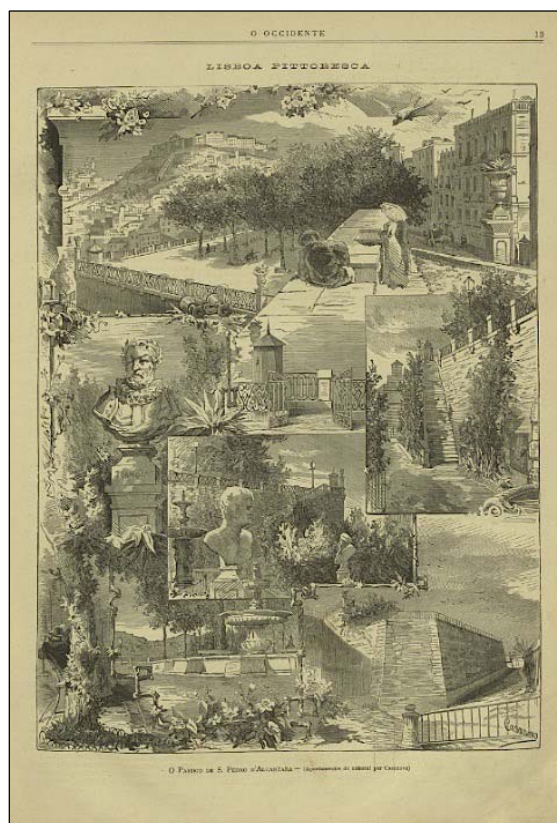


Fig. 111 «Lisboa Pittoresca. O Passeiro de S. Pedro D'Alcantara». Fonte: (Casanova & Alberto, 1881, n.º 74, p. 13).

A composição ilustrativa na Fig. 111 é da autoria de Casanova gravada por Alberto e retrata o passeio de S. Pedro de Alcantara:

É o sitio mais pittoresco de Lisboa, o encanto dos estrangeiros e o regabofe dos namorados: Charles Mazade, quando esteve cá, de tudo da nossa cidade o que lhe deu mais no goto foi S. Pedro D'Alcantara com o seu bello ponto de vista e a sua exuberante vegetação, e consagra-lhe longos períodos do seu artigo sobre Lisboa na Revista Dois Mundos. S. Pedro D'Alcantara (...) occupa uma das melhores situações da nossa cidade: o panorama que d'elle se disfructa é magnifico, e nas noites de luar, é d'um effeito surprehendente o Tejo visto d'ali. (Lobato, 1881b, p. 11)

No início do século XIX, por toda a Europa, começou a desenvolver-se um interesse pelo território Africano e pelo Médio Oriente. Surgiram um pouco por todo o lado sociedades de geografia que promoviam vários tipos de explorações geográficas e científicas. As gravuras que divulgavam em periódicos ilustrados (por exemplo: no *The Penny Magazine* ou no *Magasin Pittoresque* e mais tarde no *Illustrated London News* e na *L'Illustration*, entre outros) sob a forma de mapas, imagens exóticas, fauna e flora locais e costumes começaram a atrair a atenção de um público cada vez mais alargado. A partir de 1870 verifica-se um interesse crescente dos países europeus especialmente por África.

Portugal ocupava uma vasta área litoral africana, mas detinha um certo desconhecimento de muitas das zonas do seu interior. Esta extensa ocupação portuguesa começou a constituir um problema no que concerne a certas políticas que alguns países pretendiam desenvolver. As sistemáticas explorações que estes países

realizavam ao continente africano estavam já muito orientadas para as pretensões políticas de ocupação de territórios. Portugal ainda não tinha a sua sociedade geográfica, então em 1875, um grupo de subscritores²⁹⁰ propôs ao rei D. Luís a criação da *Sociedade de Geografia de Lisboa* para promover a investigação e o progresso das Ciências Geográficas no país. Entre as várias atividades (congressos científicos, cursos, concursos, subsídios de investigação, entre outros) propunha-se a realização de viagens de exploração e investigação científica para depois divulgar nos jornais, livros, bibliotecas e museus, tal como faziam os outros países *civilizados*. Embora não fosse exclusivamente direcionada para o continente africano, formou-se nos primeiros anos uma *Comissão Nacional Portuguesa de Exploração e Civilização da África* para promover expedições geográficas contribuindo desta forma para uma política colonial portuguesa em África. A primeira expedição, em 1877, foi levada a cabo por Serpa Pinto (1846-1900), Hermenegildo Capelo (1841-1917) e Roberto Ivens (1850-1898). O seu principal objetivo era a exploração da região das nascentes dos rios Zambeze e Cunene e das bacias hidrográficas do Cuanza e do Cuango. As Fig(s). 112 e 113, são duas capas d' *O Occidente* em 1878, com desenhos baseados em fotografias que a Expedição Geográfica portuguesa à África Austral enviou para o ateliê de gravura. A primeira é um desenho de M. Macedo gravado por Alberto, e retrata Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens, a segunda é uma gravura de Alberto das *Cataratas Victoria de Livingstone* no alto *Zambeze*.

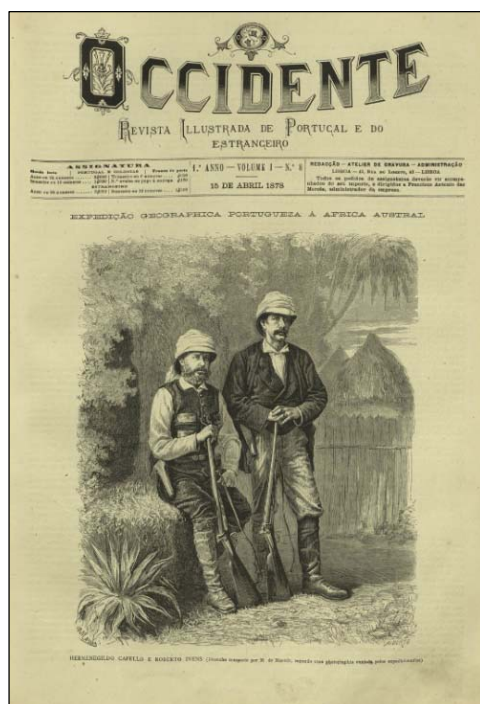


Fig. 112 À esquerda, «Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens». Fonte: (Macedo & Alberto, 1878d, n.º 8, p. 57).

Fig. 113 À direita, «Africa Portuguesa. Moziatunya, (Catarata Victoria de Livingstone) no alto Zambeze». Fonte: (Alberto, 1879, n.º 27, p. 17).

²⁹⁰ Entre os subscritores contam-se os nomes de: Luciano Cordeiro (1844-1900), António Enes (1848-1901), Pinheiro Chagas (1842-1895), Sousa Martins (1843-1897), Sousa Viterbo (1845-1910), Cândido de Figueiredo (1846-1925), Teófilo Braga (1843-1924), Eduardo Coelho (1864-1889), Marquês de Sá da Bandeira (1795-1876), e o Visconde de S. Januário.

As explorações científicas realizadas pelos exploradores acabariam por colocar Portugal na vanguarda, ou pelo menos a par do movimento colonial. A exploração científica e o interesse por África auspiciavam um futuro convívio entre nações, no qual Portugal poderia ocupar um lugar central. Portanto, a partir desta data vemos aparecer constantemente nas páginas d' *O Occidente* imagens das expedições à África portuguesa, nas quais é possível observar, não só a paisagem mas também os animais, a vegetação as populações autóctones e os seus costumes. Os anteriores periódicos já publicavam gravuras do continente africano, mas não com a mesma intensidade. Por exemplo o *Archivo Pittoresco*, possivelmente devido à parceria com a sociedade benemérita brasileira publicou muito mais imagens sobre o território do Brasil.

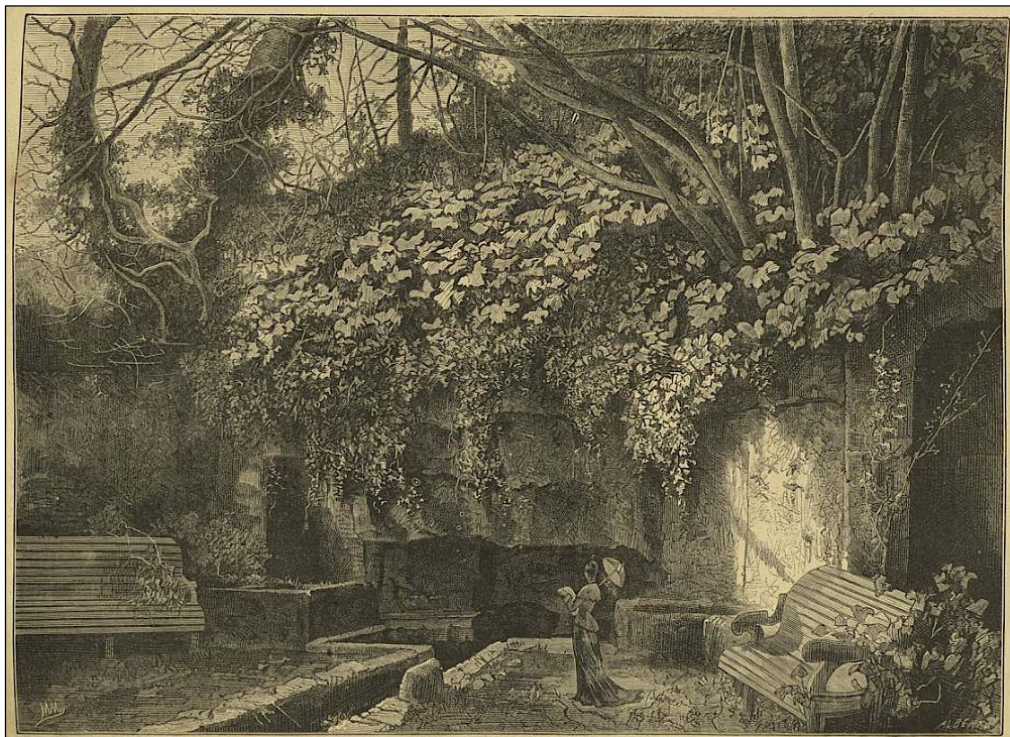


Fig. 114 «Portugal Pittoresco — A fonte dos amores na Quinta das Lagrimas em Coimbra». Fonte: (Macedo, Alberto & Relvas, 1880, n.º 51, p. 21).

A arte era considerada pelas nações *civilizadas*, uma das mais importantes manifestações da essência do indivíduo. Portanto, para finalizar esta área temática resta-nos ainda referir que, do mesmo modo que constatámos a presença de reproduções de pintura da história portuguesa, também observámos principalmente no *Archivo* e n' *O Occidente* a publicação de inúmeros quadros de pintura de paisagem nacional. Como vimos no 5.º Capítulo, este era outro dos temas prediletos dos pintores de Oitocentos, salientamos as reproduções de quadros de Alfredo Keil, Tomás da Anunciação, João Cristino da Silva, Henrique Pousão, António Ramalho, Manuel de Macedo entre muitos outros artistas portugueses. Além das pinturas, podemos observar também fotografias artísticas, como por exemplo aquelas de Carlos Relvas, Figueiredo, Camacho, entre outros fotógrafos, profissionais ou mesmo amadores, geralmente gravadas por Alberto. *O Occidente* iniciou uma rubrica de imagens com o título *Portugal Pittoresco*, na qual publicava os retratos mais *pittorescos* do

país em gravuras abertas a página inteira ou duas páginas, oferecidas ou vendidas à parte. Através destas imagens deu a conhecer o país e vulgarizou uma ideia de paisagem nacional. A Fig. 114 mostra uma imagem desta rubrica ilustrada por M. Macedo e gravada por Alberto segundo uma fotografia de Carlos Relvas, da fonte dos amores na Quinta das Lágrimas em Coimbra.

9.2.8. Cultura popular



Esta área temática corresponde às representações de elementos de cultura popular e ruralidade: costumes populares, trajes regionais, objetos de cultura popular, artefactos populares, entre outros. N' *O Panorama* e inicialmente no *Arquivo* os costumes populares aparecem representados no conjunto fazendo parte da paisagem rural. Só na década de 60 no *Arquivo* e depois n' *O Occidente* se começam a verificar imagens com o foco nos costumes do povo e particularmente nos seus trajes regionais. Portanto, considerou-se a cultura popular um subtema dos *retratos da nação* e nele agrupámos as imagens nas quais se identificam: ruralidade, costumes populares, trajes regionais, objetos de cultura popular, artefactos populares, entre outros. Como já atrás mencionámos o paralelismo entre a pintura, a ilustração e a fotografia torna-se muito evidente quando se trata de representar a paisagem nacional e os costumes dos camponeses. Os interesses dos pintores, dos ilustradores e dos fotógrafos, eram os mesmos. Além disso, a pintura influenciava a ilustração e a fotografia.

No século XIX, como apreendemos no 5.º Capítulo surgiram novos encantos pictóricos e o *pitoresco*, do qual fazia parte também o povo com os seus costumes tradicionais, era uma nova atração para os pintores. Já aludimos a Thiesse, que defende que a ideia subjacente é o facto de o **povo ter um papel preponderante na construção identitária como um vestígio dos ancestrais e garante da reconstrução de uma possível ilustre descendência:**

Quali sono i pittori di metà Ottocento che sono andati a piantare il cavalletto in mezzo a una filanda o a una fabbrica siderurgica? Non è facile dare una risposta; basterebbe invece chiedersi quali artisti abbiano dipinto la campagna e i contadini per trovare una profusione di riferimenti. I contadini sono, con ogni probabilità, la categoria sociale più rappresentata nella pittura dell'Ottocento.²⁹¹ (Thiesse, 2001, p. 183)

A Fig. 115, na página seguinte mostra uma ilustração de Nogueira da Silva gravada por Alberto para o *Arquivo*, na qual se podem ver dois populares trajados com costumes tradicionais do Minho. A ampliação que executámos mostra a quantidade de ouro no peito da mulher. O texto refere que:

De todas as provincias de Portugal é o Minho a que offerece mais interesse ao estudo dos costumes populares. (...) aquelle excellente povo, que taes provas de affecto e de

²⁹¹TLA: «Quais são os pintores de meados de Oitocentos que fincaram o tripé no meio de uma fábrica têxtil ou numa fábrica de siderurgia? Não é fácil de responder; mas, pelo contrário é fácil encontrar uma profusão de referências de artistas que pintaram o campo e os camponeses. Os camponeses são, provavelmente, a categoria social mais representada na pintura do século XIX» (Thiesse, 2001, p. 183).

saudade, com tamanha energia e tão do fundo d'alma manifestadas, dão a perfeita medida da alma e do coração d'esses camponeses, e constituem um dos quadros mais sublimes dos costumes populares do Minho. (Barbosa, 1862, p. 14)



Fig. 115 A. «Costumes populares do Minho». A1. Pormenor ampliado da mesma imagem.
Fonte: (Barbosa, 1862, n.º 2, 1862, p. 13).

O interesse na cultura popular ultrapassou largamente os pintores. Leal (2000, p. 17) refere-nos que a primeira grande fase de desenvolvimento de pesquisas científicas efetivas nesta área começou nas décadas de 1870 e 1880, justificando o aparecimento de mais imagens nos periódicos a partir dessa altura. Os antropólogos, os etnógrafos e os folcloristas, ao investigar a cultura vernácula e os costumes do povo começaram a fornecer e a divulgar materiais concretos que desempenharam um papel crucial para a **elaboração de um discurso identitário sobre a nação baseado na cultura popular**. Os usos dos camponeses nas fases iniciais ainda eram retratados nos periódicos somente como objeto de interesse e estudo, enquanto vestígios da cultura ancestral e articulação de um discurso «etnogenealógico» crescente de identidade nacional. Gradualmente, alguns dos seus objetos, tornar-se-iam no período do Estado Novo, símbolos da *portugalidade*, como por exemplo, o galo de Barcelos ou os corações de filigrana do Minho e Douro que podemos observar no pormenor ampliado (B). Do mesmo modo muitas das pesquisas sobre as vestimentas típicas populares viriam a conduzir à realização ou síntese de trajes populares regionais. Houve inclusive a pretensão de um traje nacional. Os trajes populares do Minho e do Douro são muito retratados nos periódicos por serem muito apelativos. No século XX, durante o período do Estado Novo o traje de Lavradeira do Minho tornar-se-ia o mais representativo da nação portuguesa.



Fig. 116 Composição visual gravura e pormenor ampliado da «Mulher dos arredores do Porto». Fonte: (Macedo & Alberto, 1883a, n.º 158, p. 105).

Fig. 117 Composição visual gravura e pormenor ampliado de «Uma vendedeira do mercado, no Porto». Fonte: (Macedo & Alberto, 1883b, n.º 173, p. 225).

Fig. 118 Composição visual gravura e pormenor ampliado da «Mulher do Alto Minho». Fonte: (Macedo, 1883, n.º 178, p. 266).

A Fig. 116 é um desenho do natural de M. Macedo gravado por Alberto e representa um dos variados *tipos de mulheres do Douro*: «O seu traje é extremamente pittoresco realçado pelo ouro que lhe pende das orelhas e do collo indo descansar sobre o peito que fica completamente coberto de corações e imagens da virgem tudo de filigrana do precioso metal» (As Nossas Gravuras — Mulher dos arredores do Porto, 1883, p. 110). A Fig. 117 é uma gravura dos mesmos autores e representa uma vendedora do mercado, no Porto. O texto refere mais uma vez o interesse particular pelos trajes tradicionais minhotos e descreve o tipo de mulher popular do Minho. Por fim a gravura na Fig. 118 também dos mencionados autores, representa uma mulher do Alto Minho:

Com saia rodada farta e muito rodada, ornada de uma larga facha escura, avental de côr, também terminado por uma facha ainda mais larga, chinela de bico, colete enfeitado de botõesinhos miudos, lenço deitado pelas espaldas cujas pontas se vem cruzar no peito, e sobre o qual se voltam em torno do pescoço os folhos que guarnecem o cabeção da camisa de linho ou estopa, e alguns collares ou cordões donde pendem um coração, uma cruz ou outras medalhas. (As Nossas Gravuras — Mulher do Alto Minho, 1883, p. 265)



9.2.9. Mostras identitárias

Esta área temática é representada pelo conjunto de ilustrações que se referem às Exposições Internacionais, **lugares de exposições de identidades a partir de meados do século XIX**. Embora este grupo não se constitua por muitas imagens n' *O Panorama* e no *Archivo Pittoresco*, merece especial destaque, pela importância que estas mostras assumiram a partir da segunda metade de Oitocentos. É especialmente n' *O Occidente* que nós vemos uma profusão de imagens das inúmeras exposições internacionais e dos vários pavilhões das nações com especial ênfase nos pavilhões de Portugal. Neste periódico o tema das exposições internacionais fez capa por diversas vezes.

Em 1851, foi inaugurada a primeira Grande Exposição Internacional, para a qual o *Crystal Palace* de Londres foi expressamente construído. Foi a primeira de uma longa série de mostras cuja finalidade era *mostrar* os produtos mais típicos e as inovações mais relevantes de todos os países do mundo. Mas também pelas mesmas razões que temos vindo a descrever, **estas exposições eram ocasiões excelentes para celebrar as identidades nacionais**.

Portugal esteve presente neste primeiro certame com uma exposição de produtos organizada pela Sociedade Promotora da Industria Nacional. Obteve 15 medalhas e 35 menções honrosas e foi noticiado pela Imprensa da época. Contudo, em 1851, *O Panorama* estava temporariamente suspenso devido a problemas financeiros, e o *Archivo* por esta altura ainda não tinha surgido. Em 1855 é a vez de a França inaugurar a sua Exposição Universal e em 1862, Londres volta a ser palco para mais uma Exposição Mundial de Indústria e Arte. Portugal participou em ambas as exposições voltando a arrecadar várias medalhas e menções honrosas. Em 1855 *O Panorama* publicou um artigo com uma estampa do edifício onde se realizou a mostra no fascículo 34, na p. 265. *O Archivo* continuava por surgir. Em 1862, *O Panorama* estava de novo suspenso e o *Archivo* apesar de ativo não publicou qualquer estampa sobre o certame. Em 1865 houve outra Exposição Internacional que salientamos pela notável importância, foi a primeira grande exposição deste género que se realizou em Portugal na cidade Invicta. Em 18 de setembro inaugurou-se a desafiar tudo e todos, a Exposição Internacional do Porto, assunto que tratámos no 5.º Capítulo, cabe-nos agora mostrar as ilustrações publicadas. Consideramos, no entanto que estas imagens se enquadram, pelo seu desafio tecnológico, na temática seguinte. Portanto, voltaremos ao Palácio de Cristal Portuense mais à frente quando descrevermos a área temática relacionada com o progresso e a modernidade.

Em 1867, a propósito de mais uma Exposição Universal em Paris, ambos os periódicos publicaram uma gravura baseada num desenho enviado às redações, do Pavilhão Português construído segundo um projeto de Rampin Mayor. N' *O Panorama* foi capa do fascículo n.º 22, aberta a página inteira girada a 90°. O texto que *O Panorama* publicou a respeito do Pavilhão e da participação dos produtos portugueses, baseia-se num elogioso texto descritivo de Léon Plée publicado na revista *Exposition Universelle illustrée* de 1867, cujas «impressões desinteressadas, quanto vivas e sentidas» foram transcritas orgulhosamente:

Esse pavilhão á Albuquerque (perdoae-me o extravagante neologismo), é o de Portugal. Ao primeiro olhar vedes a alliança das artes do extremo oriente e do occidente. O descobrimento das Indias, a frequentação dos paízes musulmanos influíam já nesta concepção - É ella gentil, ousada, aventureira como o genio portuguez, e nenhuma outra se assemelha. O chamado estilo Manoelino está alli em toda a sua pureza. (...) Esse Rei D. Manoel mereceu verdadeiramente o nome de *Venturoso*. (...) reinou de 1495 a 1521, e comunicou o seu genio, ao mesmo tempo discreto e magnifico, a toda a renascença portugueza. No seu reinado só ha Vascos da Gama, Cabraes, Albuquerque, Corte-Reaes. Os sabios, os poetas, os pintores, os architectos, illustram a nação, então grande por excellencia, a nação que fez recuar até ao Oriente os limites do mundo! Qual quadro não apresenta esse reinado! (O Pavilhão Portuguez, na Exposição Universal de Paris, 1867, p. 170)

A descrição do jornalista francês permite-nos apreender **a relação que se estabelece entre os feitos ousados e gloriosos durante o reinado de D. Manuel I e a ousadia dos elementos arquitetónicos e decorativos de cariz estritamente nacional inventados no decorrer do seu reinado. Este conceito torna-se importante para explicar e sustentar a ideia da escolha do manuelino para representar Portugal nos pavilhões das exposições.** Mais à frente *O Panorama* chama a atenção do seu público para a «encantadora» ilustração do pavilhão e recomenda: «Olhem os leitores com atenção para a gravura que lhes apresentamos, — e diliciem-se na contemplação de tão grandiosa perspectiva» (O Pavilhão Portuguez, na Exposição Universal de Paris, 1867, p. 170). Por aqui podemos avaliar a relevância dada à imagem, no sentido em que se tornava útil no **fixar e disseminar** destes elementos **diferenciadores de uma arquitetura que se pretendia nacional.**



Fig. 119 «Pavilhão portuguez, na exposição universal de Paris, construido segundo os desenhos do architecto mr. Rampin Mayor». Fonte: (Barbosa, 1867b, n.º 7, p. 49).

O *Archivo Pittoresco* também ofereceu ao seu público leitor um extenso artigo de Vilhena Barbosa, a enaltecer o pavilhão e a presença de produtos portugueses que «attestam incontrovertidamente que Portugal está entrando no gremio dos povos civilizados» (Barbosa, 1867b, p. 50). A Fig. 119 mostra a gravura publicada no *Archivo* que também fez a capa do fascículo n.º 7 ocupando

metade da página. Salientamos particularmente **a aliança que se estabelece entre os arcaísmos da imagem que se pretendia identitária de Portugal e a**

almejada modernidade económica e industrial, nas palavras de Vilhena Barbosa:

(...) o pavilhão de architectura manuelina, cuja copia damos em gravura, quadra perfeitamente á exposição dos productos portuguezes, para a qual foi levantado.

(...) hoje que nos podêmos apresentar de frente erguida, como povo que se esforça para se regenerar pelo trabalho e pela liberdade, não nos fica mal, antes muito bem, collocar alli os productos da nossa industria sob o pavilhão, construido segundo o estilo d'essa architectura que symbolisa a epocha do maior poderio, opulencia e gloria de Portugal, e, por conseguinte, o periodo do incansavel trabalho e assombroso esforço dos portuguezes. É louvavel, por certo, e não desvanecimento, que n'essa festa magnifica, em que todos os povos civilizados vêem entoar louvores ao trabalho, engrinaldar de flores os emblemas da industria, e cantar hymnos em honra dos supremos esforços da intelligencia humana, nós, os portuguezes, levantando tambem a voz e apontando para o nosso pavilhão, lhes digamos: — Essa architectura caprichosa, que revela na mistura e alliança de differentes estilos uma quadra de transição para a arte e para a sociedade, introduziu-se em Portugal quando Vasco da Gama, rasgando audaciosamente os véos mysteriosos do Oceano, descobriu á Europa o caminho da India, e lançou as bases ao moderno commercio que, pondo em contacto todos os povos do universo, derrocou pela raiz o barbaro edificio do feudalismo, e fundou sobre as suas ruinas o pharol d'onde havia de irradiar-se para toda a parte a luz da sciencia e da liberdade! (Barbosa, 1867b, p. 50)

O neo-manuelino como podemos constatar, foi-se evidenciando como estilo identitário nacional a partir de meados do século XIX. A importância que a arquitetura dos pavilhões de Portugal nas exposições internacionais assumiu como representação imagética identitária do país foi determinante. Todavia, temos que reconhecer que em 1867, ainda não estavam devidamente afinadas as agulhas, e o pavilhão gerou alguma controvérsia, por misturar e remeter para orientalismos que não eram totalmente congruentes com aquele que se julgava ser o melhor estilo arquitetónico para representar o país nas exposições. Apesar de tudo a sua arquitetura, ao remeter para orientalismos de estilo indiano, pretende aludir de certa forma para o descobrimento da Índia. Como Helena Souto notou, este estilo «anglo-indiano», foi aplicado num outro edificio português construído antes do pavilhão (1863-1865), o palácio de Monserrate.

Em 1878, já os nossos dois pavilhões (o da Rua das Nações e o das colónias portuguesas) na Exposição Universal de Paris estavam em perfeita sintonia com a imagem do estilo arquitetónico identitário de cariz patriótico que os intelectuais pretendiam exhibir nestes certames. A Fig. 120 mostra a fachada do Pavilhão Português na Rua das Nações. É uma gravura de Alberto segundo uma fotografia enviada de Paris. *O Occidente* publicou um texto que Camillo Pelletan, tido como uma individualidade importante francesa escreveu para «um dos mais lidos jornaes de Paris», no qual descreve a arquitetura neomanuelina:

“Um portico lavrado, bordado, povoado de elegantes estatuas, acotovella, por um estranho contraste, a fachada dos Paizes-Baixos. É preciso admirar vagarosamente esta maravilha ainda toda florida da primavera da arte portugueza, que em fins da meia-idade e principios da renascença, cobriu os monumentos de uma tão exuberante vegetação de labores e de cinzeladuras. Era a época das grandes expedições, das

epopeias marítimas, em que se via afluír a Lisboa as riquezas fabulosas da Índia e do Brazil, descobertas pelos heroes que precederam ou seguiram Christovam Colombo nos mares desconhecidos. Nasceu n'aquella época uma arte toda nacional, luxuriante como a natureza das terras novas, gloriosa como as aventuras que celebrava, sumptuosa como os thesouros inexgotaveis de que voltavam carregados os navios. Eram como que uns *Luziadas* de pedra, celebrando as conquistas phantasticas e as infinitas esperanças d'esse pequeno mas illustre paiz, que dividia o globo a meias com a Hespanha.

Taes foram o convento de Belem, erigido para commemorar a viagem de Vasco da Gama, e que era o primeiro a apparecer ás naus no seu regresso á patria; o de Thomar, séde da ordem militar e monastica de Christo, dotado com o monopolio das grandes expedições marítimas; Penha de Cintra, paço dos reis que presidiram aquellas goriosas conquistas, e o mosteiro da Batalha onde elles tinham os seus tumullos. Ha de tudo n'essa architettura sobrecarregada, que mistura por vezes com os rendilhados mouriscos, com os recortes do gothico flamejante, com os arabescos de renascença, cordas, cabos, enxarcias, ancoras, maçames, apparatus de bordo, emblemas das façanhas nauticas. (...)”. (As Nossas Gravuras — Fachada do Pavilhão Portuguez na Rua das Nações, 1878, n.º 13, p. 103)



Fig. 120 «Exposição Universal de Paris em 1878. Fachada do Pavilhão Portuguez na Rua das Nações». Fonte: (Alberto, 1878, n.º 13, p. 97).

As mostras identitárias, emblemas do progresso e da modernidade, procuravam efetivamente exhibir a ousadia, o arrojo e as inovações tecnológicas numa competição entre nações. Mas ao mesmo tempo, certas exposições e especialmente a arquitetura dos pavilhões procurava reconstituir a história individual de cada uma, numa postura que se integra no espírito enciclopedista instrutivo do século XIX, que temos vindo a evidenciar com estes três periódicos ilustrados. As nações, numa procura evidente de evocação do seu passado, ofereciam reconstituições históricas que proporcionavam ao visitante uma digressão arquitetónica através de um conjunto de *antiguidades*, onde se podia observar a ênfase em momentos cruciais das suas civilizações. Cada nação procurava exhibir a sua cultura, os seus costumes particulares, a sua arte, enfim, as suas diferenças.

A Exposição Universal de Paris de 1878 continua esta trajetória e a Rua das Nações apresentou aos visitantes 27 fachadas de arquiteturas nacionais onde, cada uma à sua maneira, elaborou um cenário sedutor marcado pelo ecletismo: Portugal com o seu neo-manuelino, Espanha com o seu neo-mudejar, Itália com o seu neo-clássico, Inglaterra com os estilos de arquitetura usada no país, desde a residência campestre ao estilo neo-gótico, entre outros. *O Occidente* publicou imagens dos vários pavilhões para que o seu público leitor pudesse apreciar as diferenças²⁹².

As mostras identitárias sucederam-se umas atrás das outras. Em 1885 Portugal voltava a participar em mais um certame, a exposição de Anvers, na Bélgica, e *O Occidente* publicou duas gravuras abertas a página inteira, uma do exterior, outra do interior do pavilhão da exposição da Sociedade de Geografia de Lisboa.²⁹³ Em 1889 a França voltou a organizar outra Exposição Universal, desta vez em celebração do centenário da Revolução Francesa (1789). O grande acontecimento atirava as atenções de todo o mundo para aquela que era a grande capital da civilização do século XIX, e onde se queriam reunir de novo todas as maravilhas das ciências, das artes e das indústrias. *O Occidente* não podia deixar de registar o grandioso evento. Portanto, a partir do n.º 378 o jornal deu início a uma reportagem ilustrada da grandiosa exposição começando por publicar um suplemento oferecido aos assinantes e vendido à parte por 200 réis de uma perspetiva do Campo de Marte executada através do então novo processo de impressão a duas cores.²⁹⁴ É com um enorme deslumbramento que o jornalista descreve minuciosamente a vista panorâmica da exposição culminando extasiado naquela que apelidou de «grande maravilha da exposição e das construções de ferro — torre Eiffel — que se ergue arrogante até às nuvens dominando da sua extraordinária altura todas as edificações que se estendem a seus pés, como pygmeus aos pés d'um colosso» (Silva, 1889a, p. 140).

Apesar de Portugal não se ter feito representar *oficialmente*, entre outras razões, pelo facto de se tratar da celebração «da tremenda revolução, ainda tão odiada por todas as monarquias» (Silva, 1889b, pp. 202) a própria nação esteve presente mesmo sem a representação oficial do governo. Aliás, o mesmo fizera a Inglaterra, a Bélgica, Alemanha, Alsace-Lorena, Rússia, a Itália, Austria-Hungria, Dinamarca, Brasil,

²⁹² Ver as gravuras n' *O Occidente* de 1878: n.º 14, p. 109 (Itália, Inglaterra, China e Japão); n.º 15, p.120 (America Central e Meridional); n.º 17, p. 132 (Palácio do Campo de Marte); n.º 18, p. 141 (Espanha); n.º 19, p. 149 (Russia); n.º 20, p. 157 (Suíça); n.º 21, p. 165 (Suécia e Noruega); n.º 22, p.172 (Austria-Hungria); n.º 23, p. 177 (Pavilhão das colónias portuguesas); n.º 23, p. 180 (vista interior da exposição portuguesa); n.º 23, p.184 (Bélgica).

²⁹³ As duas gravuras foram publicadas n' *O Occidente* (Christino & Alberto, 1885, n.º 241, p. 193).

²⁹⁴ *O Occidente* publicou no fascículo um suplemento com uma imagem da Torre Eiffel e panorâmica da exposição (Exposição Universal de Paris em 1889. Panorama da Exposição no Campo de Marte e Torre Eiffel, 1885, suplemento).

Luxemburgo e Romania. Portanto, o país fez-se representar pela Real Associação de Agricultura Portuguesa e pela Associação Industrial Portuguesa. A Exposição dividiu-se assim em duas secções. A industrial, que figurou no palácio das exposições diversas e a agrícola e colonial, que teve o seu pavilhão próprio no Cais de Orsay, na margem do rio Sena. Como já tivemos oportunidade de referir no 5.º Capítulo, o pavilhão, com alguma polémica, *pretendia ser* uma representação de um palácio com evocações neomanuelinas e ao estilo do rei D. João V.

A Fig. 121 mostra o Pavilhão Português no Cais de Orsay. É uma gravura de Oliveira segundo um desenho do natural de Luciano Freire.

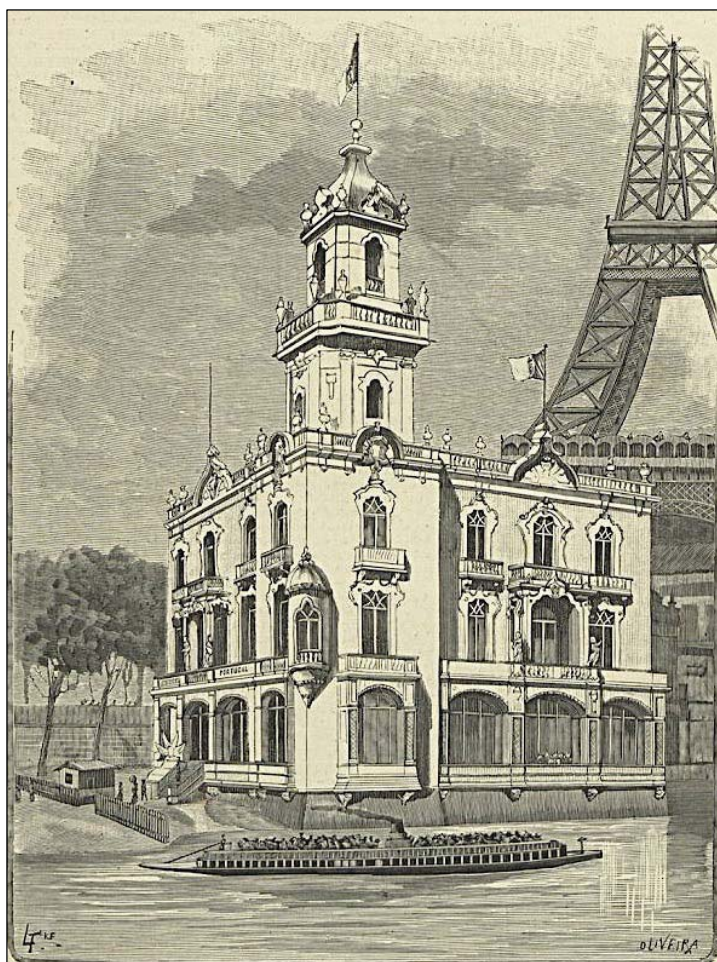


Fig. 121 «Exposição Universal de Paris em 1889
O Pavilhão Português no Cais de Orsay». Fonte:
(Freire & Oliveira, 1889, n.º 387, p. 212).

9.2.10. Progresso e modernidade



Para terminar a descrição das áreas temáticas, resta finalmente referir aquela que denominámos de progresso e modernidade. Nesta área nós agrupámos as seguintes tipologias de gravuras: representações da *civilização*; culto da cidade moderna; construções representativas da modernidade; meios de transporte modernos; máquinas e invenções; e representações da industrialização.

Este conjunto de imagens n' *O Panorama*, apesar de mais reduzido comparando com as outras áreas temáticas, mostra paisagens urbanas de cidades modernas, máquinas várias, fábricas, invenções de diversos tipos, meios de transporte (embarcações, comboios), entre outros. Contudo, convém salientar que na sua grande maioria são gravuras compradas no estrangeiro. Portanto, representam a modernidade e industrialização de outras nações (principalmente Inglaterra e Alemanha). As poucas que tratam conteúdos portugueses são representações de espaços urbanos, praças públicas, passeio público. Relacionadas com a industrialização encontramos somente uma imagem de uma fábrica de loiça em Miragaia sem qualquer descrição, e uma imagem aberta a página inteira girada a 90° do novo arco dos Caminhos-de-Ferro em Xabregas. Dois fatores devem ter contribuído para esta ausência: a dificuldade com a manufatura de gravuras em madeira, e as várias interrupções na publicação do jornal por problemas financeiros a partir de 1844. É porém necessário reconhecer que a nação portuguesa encontrava-se muito atrasada industrialmente e tecnologicamente em relação a outras nações europeias. Ainda assim, consideramos que *O Panorama*, através do conjunto de imagens maioritariamente estrangeiras conseguiu transmitir aos seus leitores uma mensagem imagética de um progresso que o país necessitava alcançar. Silva (2014) acredita que a publicação de representações de inovações tecnológicas destes países «apontariam já para a ideia de aproveitamento das melhores invenções estrangeiras em Portugal, para assim se assegurar o progresso do país» (Silva, 2014, pp. 433-434).

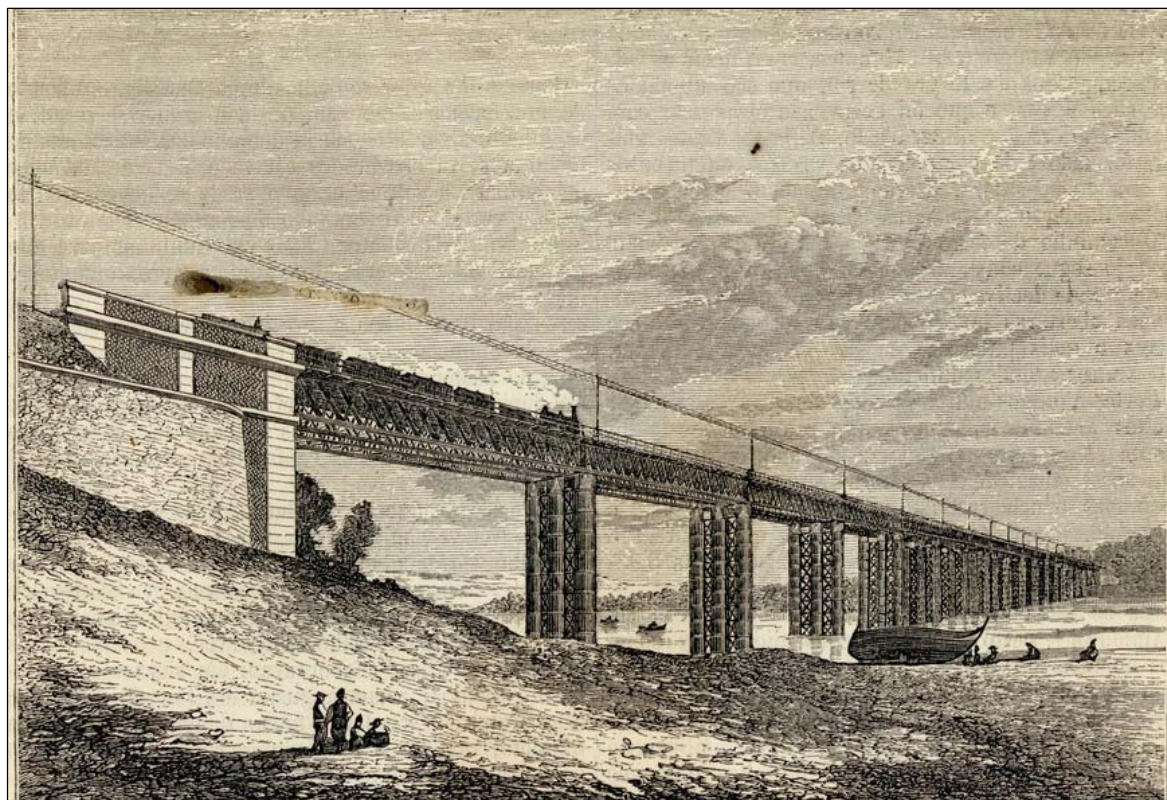


Fig. 122 «Ponte do caminho de ferro de leste sobre o Tejo».
Fonte: (Caldeira, 1862, n.º 44, p. 345).

A Fig. 122 é um desenho de Nogueira da Silva gravada por Pedroso e mostra-nos a Ponte do caminho-de-ferro de leste sobre o Tejo «e póde dizer-se monumental e de primeira ordem entre as grandes obras do seu genero em toda a Europa» (Caldeira, 1862, p. 345).

É na segunda metade do século XIX que a ideia de *regeneração* se começou efetivamente a pôr em prática, através de um programa político liderado por Fontes Pereira de Melo, assente num conjunto de reformas tendo em vista desenvolver a agricultura, o comércio e a indústria. Entre as várias políticas, Fontes procedeu à ampliação dos meios de transporte através da criação e expansão das linhas de caminhos-de-ferro; construção de novas estradas e pontes da rede viária; e intensificação das comunicações marítimas. Portanto, é no *Archivo Pittoresco* e principalmente n' *O Occidente* que se evidencia um número muito elevado de imagens relacionadas com: construção de novas linhas férreas em todo o território português; construção de pontes, viadutos férreos e túneis; estações e oficinas de comboios; construção de novas estradas e pontes viárias; construção de elevadores mecânicos destinados ao transporte de pessoas; aquisição e construção de novas embarcações a vapor; e fábricas diversas. **A mensagem imagética que os periódicos, principalmente este último, pretendiam dar ao seu público leitor era que o país estava a entrar numa nova fase rumo ao progresso.** Conceito que se torna ainda mais evidente através da leitura dos textos e legendas, que acompanham as imagens. Os redatores não poupavam espaço com explicações pormenorizadas e complexas de carácter pedagógico sobre as tecnologias avançadas utilizadas nas diversas construções e no funcionamento das fábricas.

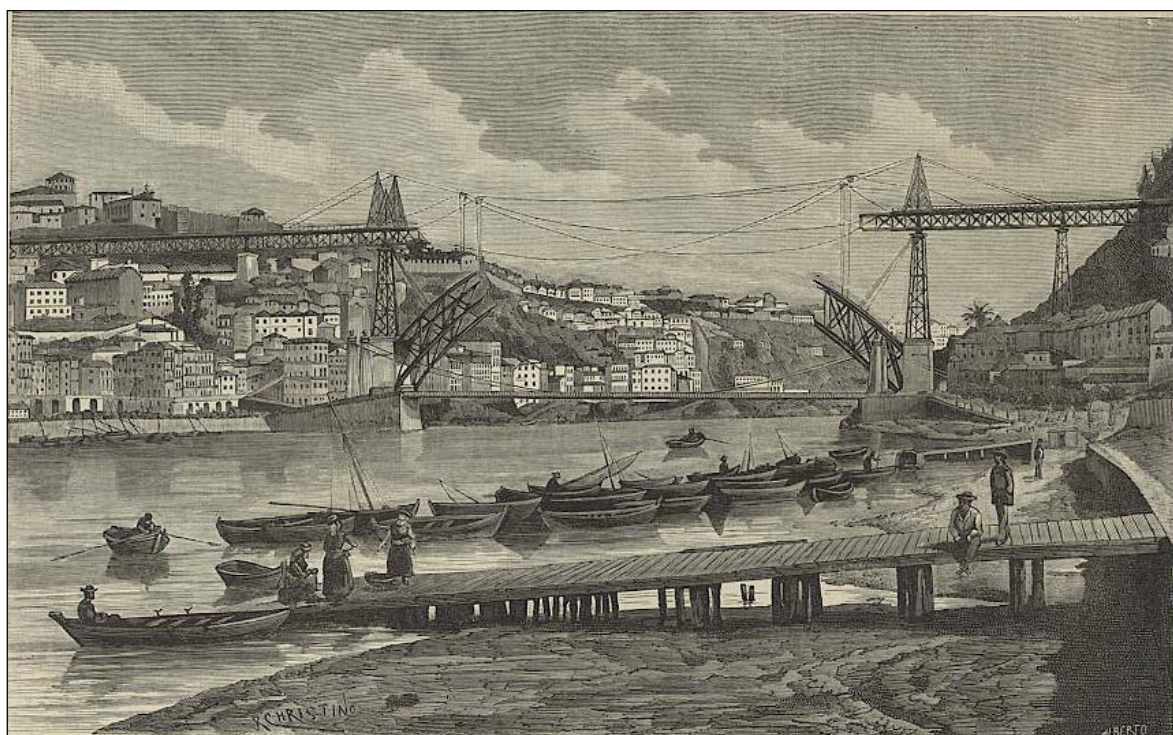


Fig. 123 «Ponte D. Luiz I, no Porto estado actual das obras» Gravura de Alberto segundo uma fotografia da casa Biel & C.^a, do Porto. Fonte: (Alberto & Casa Biel & C.^a, 1885, n.º 229, p. 100).

Em 1885 *O Occidente* publicava uma gravura de Alberto, que podemos ver na Fig. 123, na página anterior, na qual se reproduzia o estado dos trabalhos da ponte metálica D. Luiz I, destinada a substituir a anterior ponte pênsil do Porto:

Essa obra gigantesca, que representa mais uma das conquistas arrojadas da engenharia moderna, offerece, com graciosidade da sua estrutura, pormenores de montagem que definem uma serie de problemas scientificos profundamente concebidos e habilmente resolvidos. A maior difficuldade d'esta construcção está sem duvida alguma na montagem do grande arco, e é a respeito d'ella que vamos dar alguns esclarecimentos (...). Principiou a montagem do arco pelas partes que se apoiam nos estribos, unindo-se successivamente as diversas peças na ordem em que se devem apresentar. Para sustentar as peças já montadas, até que as duas metades do arco se juntem e se apoiem uma na outra, empregam-se cabos de aço fixados no taboleiro superior. (...). Os dois motores que põem em movimento os cabrestantes são do systema Otto, aperfeiçoado e construidos na fabrica de Antoine Fetu & Deliège, de Liège, tendo a força de um cavallo. (...). O projecto pertence ao insigne engenheiro mr. Seyrig, e a construcção está sendo dirigida pelo distincto engenheiro sr. Adolpho Maury. (Rodrigues, 1885, p. 99)

O primeiro grande templo ao progresso foi construído na cidade Invicta. Segundo Barbosa (1864c):

Portugal deverá á cidade do Porto poder contar entre os padrões de suas passadas glorias, um dos monumentos mais característicos do seculo XIX, o monumento por excellencia da presente civilisação, porque no pensamento que o gerou estão consubstanciadas todas as grandes idéas do actual progresso humanitário. (p. 12)

O edificio a que Barbosa se referia no texto era o *Palácio de Crystal Portuense* construído à semelhança do *Crystal Palace* londrino para acolher a Grande Exposição Internacional do Porto em 1855. Edificio inovador, tecnológico e ao mesmo tempo de cariz nacional, por ter sabiamente conjugado uma estrutura de ferro e vidro com um elemento autóctone do norte de Portugal, o granito. A implantação do palácio era considerada muito bela, pois estava edificado no alto da *Torre da Marca*, na extremidade oeste da cidade. Nos terrenos que o rodeavam, já de si marcantes pelos seus arvoredos seculares, foram delineados os jardins e o parque. Ao longo da sua existência o Palácio de Cristal acolheu muitas outras exposições (exposição das rosas em 1879, exposição colonial portuguesa no âmbito das Festas Henriquinas em 1894, exposição agrícola em 1903, o I salão automóvel em 1914, entre outras). Foi também um importante espaço cultural da sociedade portuense. Lamentavelmente Portugal não pode hoje contar com este **símbolo da civilização e do progresso do século de Oitocentos**, pois o dito *monumento* foi destruído em 1951 a pretexto do Campeonato Mundial de Hóquei em Patins para o qual foi construído um Pavilhão dos Desportos em betão armado incaracterístico e sem qualquer carga simbólica.

Aquando da Exposição Internacional de 1855, *O Panorama* encontrava-se de novo suspenso, portanto, foi o *Archivo Pittoresco* que com toda a pompa e circunstância publicou vários artigos de Vilhena Barbosa e três imagens muito ilustrativas. No ano anterior à Exposição, em 1864 estampou uma ilustração de Nogueira da Silva gravada por Alberto na capa do 1.º fascículo, de uma vista exterior do que viria a ser o primeiro símbolo da modernidade portuguesa. Podemos ver esta imagem na Fig. 124.

Depois da inauguração da exposição em 1855, o jornal estampou ainda nos fascículos 43 e 47, mais duas gravuras dos interiores da nave central abertas quase a página inteira que nos permitem observar a grandiosidade da cúpula construída em ferro e cristal elevada sobre a nave central em toda a extensão do edifício. A inauguração foi relatada num longo texto onde o autor compara o Palácio de Cristal com os monumentos gloriosos ao tempo das Descobertas. Com a construção deste edifício e a realização da grande exposição internacional, **Portugal tinha enfim, tomado o passo da Europa. Através de um empreendimento denominado pelo próprio jornal de *civilizador*** reconquistou o seu antigo lugar entre as nações. O Palácio de Cristal representava prosperidade, civilização, engrandecimento e glória para Portugal.



Fig. 124 «Palacio de cristal na cidade do Porto». Fonte: (Silva & Alberto, 1864, n.º 1, p. 1).

Do mesmo modo que as inúmeras imagens presentes nos dois periódicos a retratar a tecnologia do ferro, (Palácio de Cristal; estruturas das pontes; linhas dos caminhos-de-ferro; carruagens dos comboios; estações; fábricas; estruturas dos elevadores; novos mercados; entre outros) representavam o progresso e a civilização mostrando novas possibilidades na construção e novos caminhos estéticos, também as imagens do neomanuelino, enquanto estilo decorativo emblemático e revivalista de um momento

glorioso e avançado no seu tempo, representavam a mesma modernidade Oitocentista.

Já nos referimos a este assunto quando descrevemos os pavilhões das exposições portuguesas nas mostras identitárias internacionais, ou as construções efémeras nas comemorações patrióticas. Queremos agora salientar as inúmeras imagens que ao percorrermos as páginas do *Archivo Pittoresco* e principalmente d' *O Occidente* mostram as novas e modernas construções do século realizadas em estilo neomanuelino: o Palácio da Pena, o Hotel do Buçaco, a Quinta da Regaleira, entre outras. Salientamos particularmente a Estação Central do Rossio, na Fig. 125 por combinar os dois conceitos, tecnologia do ferro com reminiscências manuelinas. A gravura é de Oliveira segundo um desenho do Arq. Luís Monteiro, autor do projeto.

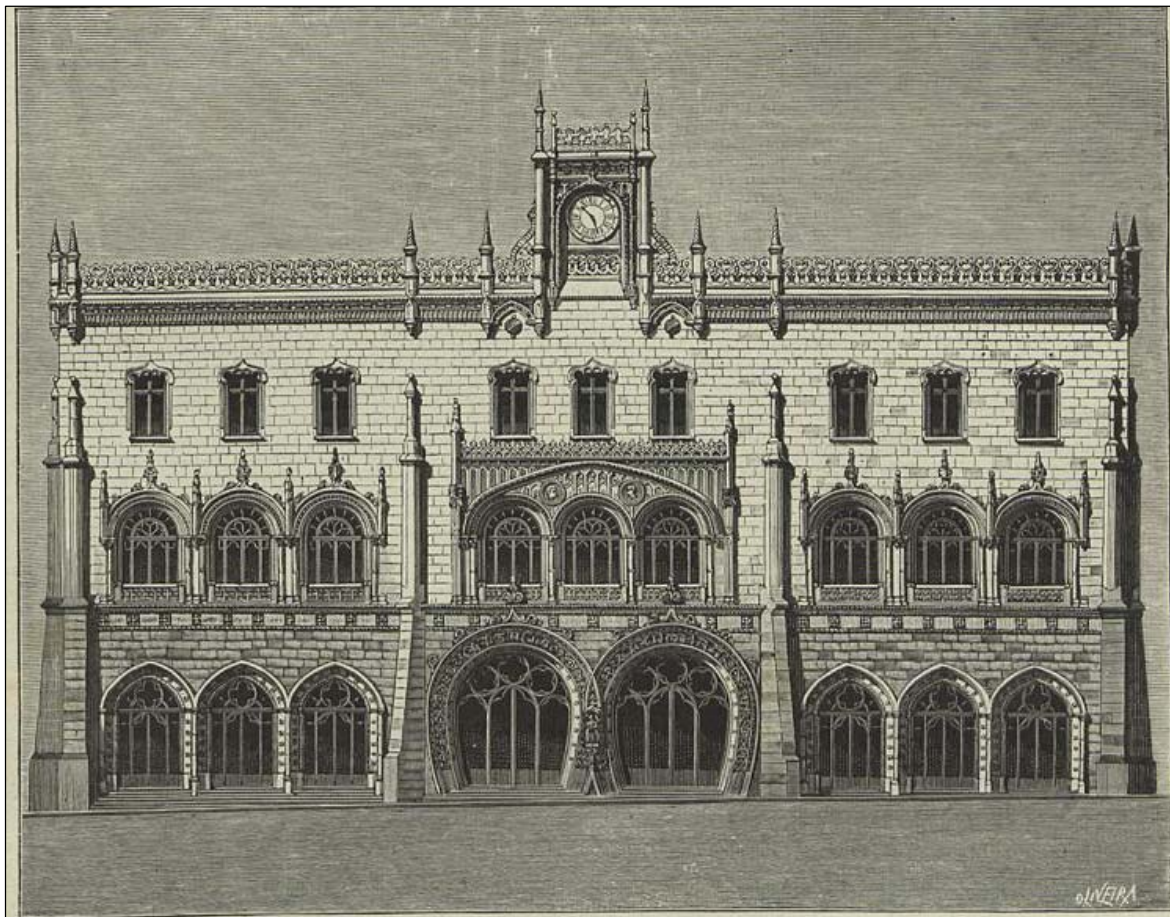


Fig. 125 «Caminhos de Ferro Portuguezes. Projecto de fachada para a estação do Rocio pelo architecto sr. José Luiz Monteiro». Fonte: (Monteiro & Oliveira, 1888, n.º 343, p. 149).

O interesse pela ciência é evidente nos três periódicos pelas inúmeras descrições pormenorizadas que dispensam às mais recentes invenções, muitas vezes acompanhadas de gravuras para facilitar a sua compreensão. Contudo, verifica-se que dizem essencialmente respeito a produtos realizados no estrangeiro. Há, no entanto, que salientar algumas adaptações de maquinismos realizadas por engenheiros portugueses, todas devidamente assinaladas e explicadas e uma ou outra invenção,

como é o caso por exemplo da maquina para a extração de lotarias da Misericórdia de Lisboa na Fig. 126:

Tal é o machinismo, todo de fabrica e invenção portugueza, com que a extracção da loteria se faz agora sem a minima suspeita de fraude. O auctor, o sr. Holtreman, mancebo mui talentoso em mechanica, é, póde dizer-se, um curioso, porque não pertence a nenhum officio ou arte de profissão. Tem uma officina de forjar e torneiar, na rua direita de Arroios n. 207, onde se executam os seus desenhos de pequenas machinas e peças delicadas. É falto de meios pecuniarios, e lucha com grandes difficuldades para poder manifestar o seu genio inventivo. (...) Peza-nos que um moço de tanto merecimento, e tão laborioso, não seja mais conhecido, para que o seu prestimo possa ser utilizado em proveito das artes, e d'elle mesmo. Estamos certos porém, que o engenhoso machinismo que acaba de fazer para a extracção das loterias da Misericordia, e que tem sido visto e examinado por muita gente, lhe ha de grangear nome entre os industriaes portuguezes. (Novo Machinismo para a Extracção das Loterias da Misericordia, 1863, p. 263)

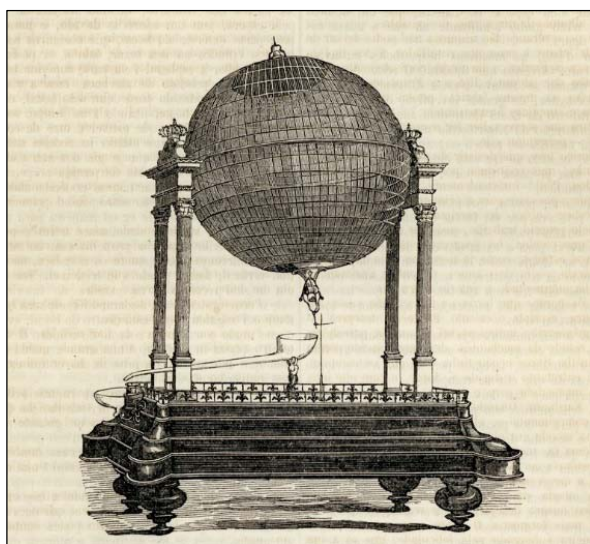


Fig. 126 «Novo machinismo para a extracção das loterias da Misericordia de Lisboa». Fonte: (Novo Machinismo para a Extracção das Loterias da Misericordia, 1863, n.º 33, p. 261).

9.3. Síntese do capítulo

Neste capítulo estudámos os três periódicos ilustrados no sentido de:

- Demonstrar que muitas das imagens constituem-se instrumentos amplificadores de uma estratégia de comunicação visual de suporte às narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa no século XIX;
- Mostrar que existe uma organização da informação iconográfica segundo uma estratégia de comunicação visual;
- Realizar uma descrição das áreas temáticas no sentido de realçar o modo como a imagem se relacionou com as narrativas da identidade nacional portuguesa.

Para a identificação das áreas temáticas, além da revisão da literatura já mencionada e resumida na primeira parte desta dissertação, realizámos uma busca de expressões-chave captadas através da leitura dos prólogos, textos aos assinantes, entre outros textos, inseridos nos três periódicos. Verificámos que as expressões-

chave remetem para muitos dos conceitos que apreendemos sobre as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa durante o século XIX. A nossa síntese, devidamente organizada em 6 grupos de expressões-chave, serviu-nos para dar suporte a uma grelha de análise, que por sua vez facilitou a identificação das 10 principais áreas temáticas de imagens.

Os 6 grupos principais de **expressões-chave** que identificámos são:

- expressões relacionadas com os conceitos de **pátria e soberania**: *amor à pátria; culto da pátria; pátria sagrada; regeneração da nação; refundação da nação; exaltação nacional; soberania nacional*, entre outras.
- expressões relacionadas com as **origens da pátria**: *culto do passado; regresso às origens; devir histórico; memórias gloriosas do nosso passado; herança imortal; epopeia épica de Camões; nossa rica e melodiosa língua portuguesa; invocação dos dias heroicos da pátria; mitos de linhagem comuns; vestígios do passado; monumentos históricos; grandeza dos nossos heróis, epopeia gigante; ressurreições históricas*, entre outras.
- expressões relacionadas com as **características do indivíduo português**: *índole nacional; génio nacional; alma lusitana; homens ilustres; grandeza dos nossos heróis; as maiores façanhas dos avós; heroísmo romântico; mineiros da civilização nacional*, entre outras.
- expressões relacionadas com a **paisagem da nação**: *natureza de Portugal; criações da natureza; natureza das possessões ultramarinas; paisagens nacionais; quadros dignos de contemplação; vistas das povoações que mais engrandecem um país; natureza do irmão Brasil*, entre outras.
- expressões relacionadas com o **presente e futuro da nação**: *modernização; progresso; urbanidade; culto da cidade; aperfeiçoamentos da indústria; génio empreendedor; novidades notáveis; portugueses notáveis por ciência, letras e artes; inventos em artes; humanismo; ideias contemporâneas; conquistas da ciência; mundo moderno*, entre outras.

Com base nestas expressões-chave construímos uma grelha de análise para a identificação das áreas temáticas que incluiu as seguintes subquestões de pesquisa de imagens.

Quais as imagens que se relacionam com: *pátria sagrada?*; *culto do passado, memórias gloriosas e herança imortal?*; *monumentos do passado e vestígios do passado?*; *culto da pátria e exaltação nacional?*; *soberania nacional?*; *natureza de Portugal, paisagens nacionais, natureza das possessões ultramarinas e natureza do Brasil?*; *tradições populares, ruralidade e culto do campo?*; *modernização, progresso, aperfeiçoamentos da indústria e novidades notáveis?*; *culto da cidade?*; *regeneração da nação, e refundação da nação?*

O conjunto das áreas temáticas que apresentámos é em primeiro lugar, o resultado de uma reflexão sobre a revisão da literatura, resumida nos Capítulos 4.º e 5.º da primeira parte desta dissertação; em segundo lugar, das tabelas temáticas dos autores que realizaram estudos sobre os periódicos *O Panorama* e o *Archivo Pittoresco*, devidamente mencionados; e em terceiro lugar, é o resultado da pesquisa por imagens efetuada diretamente nas páginas dos três periódicos ilustrados, tendo por base a mencionada grelha de análise.

As 10 áreas temáticas que propomos e descrevemos são aquelas que se relacionam de forma mais evidente com as várias narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa veiculadas durante o século XIX:

- **Monumentos e edifícios históricos** — representações dos vestígios do património arquitetónico do passado da nação: Portugal continental e ilhas, possessões ultramarinas e império do Brasil;
- **Quadros históricos** — representações da História de Portugal, batalhas, viagens dos descobrimentos, entre outras;
- **Heráldica e vexilologia** — Representações de escudos das armas portuguesas, brasões das cidades, vilas e aldeias da nação, insígnias das ordens militares, divisas, entre outros;
- **Personalidades históricas** — representações dos heróis e homens ilustres do passado da nação;
- **Comemorações patrióticas** — representações de celebrações da nação. Comemorações de acontecimentos históricos importantes, ou personalidades ilustres da nação;
- **Personalidades contemporâneas à época** — representações de personalidades ilustres da contemporaneidade da nação;
- **Retratos da nação** — representações de vistas do campo, serras, mar, cidades, vilas, aldeias de Portugal continental e ilhas, possessões ultramarinas e império do Brasil;
- **Cultura popular** — representações de elementos de cultura popular e ruralidade: costumes populares, trajes regionais, objetos de cultura popular, artefactos populares;
- **Mostras identitárias** — representações do progresso e da modernidade nas exposições internacionais, lugares de exibições de identidades;
- **Progresso e modernidade** — representações do progresso e da industrialização, máquinas, invenções, estradas, pontes, caminhos de ferro, culto da cidade.

A análise das imagens agrupadas nas áreas temáticas permitiu verificar que a representação imagética assenta numa narrativa de identidade nacional fundamentada numa aliança entre dois polos contrários: até meados do século, as representações incorporam uma linguagem alicerçada essencialmente no *culto do passado*. Isto é, através da imagem impressa, o público leitor realizava uma leitura visual baseada na *evocação do passado da nação e na sua História particular*; a partir de meados do século as representações passaram também a incorporar uma narrativa virada para a *modernidade económica e tecnológica* do país.

As tabelas quantitativas por temas recolhidas da literatura de referência sobre *O Panorama* e o *Archivo Pittoresco*, permitiram-nos perceber que estes dois periódicos ilustrados, pelo facto de publicarem imagens em gravura de madeira portuguesas e estrangeiras, ajudaram a desenvolver no público leitor uma certa *noção identitária pela diferença*. Se por um lado, mostravam os monumentos, paisagens e personalidades nacionais, por outro também mostravam imagens sobre monumentos, paisagens e personalidades estrangeiras. Mostravam pela *diferença* o que era *nosso* e o que era dos *outros*. Consideramos que esta forma de construção visual imaginária identitária pela *diferença*, durante a primeira metade do século, pode ter tido um resultado muito interessante no público leitor. No que diz respeito ao *O Occidente*, embora não tenhamos realizado tabelas quantitativas, a

nossa observação e sistematização das imagens, leva-nos a apreender a articulação da mesma estratégia. Este periódico apesar de não comprar gravuras ao estrangeiro, mostra também tal como os seus antecessores, assuntos relativos às nações estrangeiras.

Outra reflexão resulta do cruzamento das tabelas quantitativas por temas d' *O Panorama* com as do *Archivo Pittoresco*. Observa-se que ambos os periódicos privilegiaram imagens dos monumentos históricos da época medieval. Este facto confirma a narrativa que filia a sensibilidade romântica essencialmente à época medieval portuguesa e a ideia de que a arquitetura medieval possuía um valor nacional: o *Volkgeist*. Podemos captar esta ideia também nos textos nas expressões-chave: *espírito do povo*, *carácter nacional*, *índole nacional*, entre outras. Dentro dos monumentos medievais, as tabelas quantitativas ainda nos permitiram perceber que os monumentos mais representados foram os do tempo do rei D. Manuel I.

Consideramos ter demonstrado a proposição:

Muitas das imagens que integram as páginas dos três periódicos ilustrados, relacionam-se com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa segundo uma organização temática.

Referências Bibliográficas

- A Architectura Gothica. Igreja do Carmo em Lisboa. (1837). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 1, 2-4.
- Alberto, C. (1878). Exposição Universal de Paris em 1878. Fachada do Pavilhão Portuguez na Rua das Nações. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 13, 97.
- Alberto, C. (1879). Africa Portugueza. Moziatunya, (Catarata Victoria de Levingstone) no alto Zambeze. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 27, 17.
- Alberto, C. & Casa Biel & C.^a. (1885). Ponte D. Luiz I, no Porto estado actual das obras. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 229, 100.
- Alberto, C. & Magalhães, A. S. (1884). Capella dos Templarios, no Convento de Christo, em Thomar. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 181, 1.
- Anacleto, R. (1993). Arte. In L. R. Torgal & J. L. Roque (Eds.), *História de Portugal. Direcção de José Mattoso. Quinto Volume, O Liberalismo (1807-1890)* (pp. 669-684). Lisboa: Circulo de Leitores. ISBN 972-42-0752-8.
- Arco do Commercio. (1862). Columna da praça de D. Pedro. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 32, 249-250.
- As Nossas Gravuras — Fachada do Pavilhão Portuguez na Rua das Nações. (1878). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 13, 102-103.
- As Nossas Gravuras — Mulher do Alto Minho. (1883). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 178, 265.
- As Nossas Gravuras — Mulher dos arredores do Porto. (1883). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 158, 110.
- As Nossas Gravuras — O Bussaco. (1880). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 49, 6.
- Audiencia do Preste João das Indias ao patriarca portuguez D. Affonso Mendes. (1860). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 16, 121-123.
- Bacot, J.-B. (2007, janeiro). La mise en image des magazines. Le choix crucial et victorieux des utilitaristes anglais dans les années 1830. *Revue LISA/LISA e-journal*. Disponível em: <http://lisa.revues.org/739>
- Barbosa, I. V. (1862). Costumes Populares do Minho I. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 2, 12-14.
- Barbosa, I. V. (1864c). Palacio de Cristal no Porto. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 2, 11-12.
- Barbosa, I. V. (1865a). Egreja de Nossa Senhora de Belem. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 31, 241-242.
- Barbosa, I. V. (1867b). Paris Exposição Universal de 1867. Pavilhão da Industria Portugueza. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 7, 49-50.
- Barbosa, I. V. (1867c). Thomar Castello dos Templarios e Convento da Ordem Militar de Christo II (Vid. pag. 2) Fundação da Ordem do Templo. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 6, 41-43.
- Barnard, M. (2005). *Graphic Design as Communication*. New York: Routledge.

- Barthes, R. (2015). *Barthes. O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70. ISBN 978-972-44-1575-8.
- Bordalo & Coelho (1839). Marquez de Pombal. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 105, 137.
- Caldeira, C. J. (1862). Ponte do caminho de ferro de leste sobre o Tejo. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 44, 345-346.
- Casa do capitulo da Ordem de Christo, em Thomar. (1860). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 6, 41-42.
- Casanova & Alberto, C. (1880a). A Procissão Civica em Lisboa no Centenário de Camões — 10 de Junho de 1880. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 61, suplemento.
- Casanova & Alberto, C. (1880c). Trasladação dos Restos de D. Vasco da Gama — Desembarque em Belem no Dia 8 de Junho de 1880. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 60, 101.
- Casanova & Alberto, C. (1881). Lisboa Pittoresca. O Passeiro de S. Pedro D'Alcantara. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 74, 13.
- Catroga, F. (1993b). Romantismo, literatura e história. In L. R. Torgal, J. L. Roque (Eds.), *História de Portugal. Direcção de José Mattoso. Quinto Volume, O Liberalismo (1807-1890)* (pp. 545-562). Lisboa: Circulo de Leitores. ISBN 972-42-0752-8.
- Cavalleiro Templario Armado em Guerra. (1846). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 14, 109-110.
- Chagas, M. P. (1866a). As Décadas Portuguezas I João de Barros. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 27, 211-214.
- Chagas, M. P. (1866b). D. Francisco de Almeida, primeiro vice-rei da India. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 15, 113-115.
- Chagas, M. P. (1867b). Tomada de Lisboa — Martins Moniz atravessando-se na porta do castello. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 27, 209-211.
- Christino, R. & Alberto, C. (1885). Exposição de Anvers — Pavilhão da Sociedade de Geographia de Lisboa. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 241, 193.
- Coelho (1843). Epitome da vida de Luiz de Camões. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 54, 5.
- Coelho. (1857). Macau. — Gruta de Camões. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 3, 17.
- Cunha, X. (1884). As Nossas Gravuras. Capella dos Templarios, no Convento de Christo em Thomar. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 181, 2-3.
- D'Azevedo, G. (1880a). Chronica Occidental. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 60, 102.
- Dias, E. (2011). *A Construção da História Medieval na Imprensa Periódica Portuguesa de Oitocentos*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. ISBN 978-972-27-1662-8.
- Dom Vasco da Gama. (1847). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 26, 201-203.

- Egreja da Batalha — Face lateral e as capellas imperfeitas. (1865). *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 1, 4-5.
- Embaixada del-rei D. Manuel ao Preste João das Indias. (1860). *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 34, 265-270.
- Exposição Universal de Paris em 1889. Panorama da Exposição no Campo de Marte e Torre Eiffel. (1885). *O Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 378, suplemento.
- Fogo de Vistas no Tejo em a Noite de 27 de Maio. (1886). *O Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 269, 130.
- Freire, L. & Oliveira. (1889). Exposição Universal de Paris de 1889. O Pavilhão Portuguez no Caes de Orsay. *O Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 387, 212.
- Frontaria do Mosteiro da Batalha. (1840). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 141, 9-12.
- Herculano, A. (1842). Arrhas por Foro d'Hespanha 1371 — 3. VI. Uma barregan rainha. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 5, 33-40.
- Interior Templo de S. Domingos por Occasião dos Festejos Reaes. (1858). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 36, 281.
- J. B. (1880). Trasladação dos Restos de D. Vasco da Gama. *O Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 60, 103.
- João, M. I. C. (1999). *Memória e Império - Comemorações em Portugal (1880-1960) I Volume* (Dissertação de Doutoramento em História Contemporânea, Universidade Aberta, Lisboa). Disponível em: <http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/2466>
- Leal, L. (2000). *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. ISBN 972-20-1799-3.
- Lobato, G. (1881b). O Passeiro de S. Pedro De Alcantara. *O Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 74, 11-12.
- Lobato, G. (1886). Chronica Occidental. *O Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 268, 121-123.
- Logares Memoraveis VII. Casa onde consta que morou e falleceu Camões. (1861). *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 22, 176.
- Macedo, M. (1880). Camões Lendo os «Lusiadas» a D. Sebastião na Penha Verde em Cintra. *O Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 59(suplemento), 92.
- Macedo, M. (1883). Costumes Portuguezes — Mulher do Alto Minho. *O Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 178, 266.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1878a). Alexandre Herculano. *O Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 1, 1.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1878b). As Nossas Gravuras — Membugalho Pataburro na Tavoagem do Besteiro. *O Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 1, 4.

- Macedo, M. & Alberto, C. (1878c). Eça de Queiroz (autor do novo Romance — O primo Basílio). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 7, 52.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1878d). Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 57, 8.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1879a). Cardeal D. Américo Ferreira dos Santos Silva, Bispo do Porto. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 36, 89.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1879b). Marquez de Sá da Bandeira. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 28, 25.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1879c). Tomaz José da Annuniação — (Falecido em 3 do corrente). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 32, 57.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1880a). Bussaco monumento da batalha do Bussaco. — Nos Carvalhaes da porta de Coimbra. — Capella de S. Pedro. — Hotel Serra no Luso. — No interior da Mata. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 49, 4.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1880b). Congressos Antropologico e Litterario em Lisboa — Sessão Inaugural na Sala da Academia Real das Sciencias em 20 de Setembro de 1880. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 68, 165.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1881). O Pescador José Rodrigues Maio e o Cabo de Bombeiros Simão da Costa Pinho. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 108, 285.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1883a). Costumes Portuguezes — Mulher dos arredores do Porto. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 158, 105.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1883b). Costumes Portuguezes — Uma vendedeira do mercado, no Porto. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 173, 225.
- Macedo, M., Alberto, C. & Relvas, C. (1880). Portugal Pittoresco — A fonte dos amores na Quinta das Lagrimas em Coimbra. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 51, 21.
- Moedas de ouro de D. Sancho I.º. (1838). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 59, 190.
- Moles A. (1978). L'image et le texte. *Communication et langages*, 38, 17-29. doi:10.3406/colan.1978.1199
- Monteiro, J. L. & Oliveira. (1888). Caminhos de Ferro Portuguezes. Projecto de fachada para a estação do Rocio pelo architecto sr. José Luiz Monteiro. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 343, 149.
- Monumento ao Infante D. Henrique na Praça de Sagres. (1843). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 71, 140.
- Mosteiro de Belem. (1842). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 10, 73-76.
- Novo Machinismo para a Extracção das Loterias da Misericordia. (1863). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 33, 262-263.
- O Castrioto Lusitano. (1839). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 118, 241-244.

- O Pavilhão Portuguez, na Exposição Universal de Paris. (1867). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 22, 169-170.
- O Rio Tua. (1878). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 4, 30.
- Pavilhão Real. (1861). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 44, 346.
- Pedroso. (1867). Pôpa do bergantim real. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 11, 81.
- Pinheiro, B. & Coelho. (1854). Sua Magestade a Senhora D. Maria II. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 17, 129.
- Pinheiro, B. & Coelho. (1857). António Feliciano de Castilho. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 2, 9.
- Ribeiro, A. M. (2014). *O Museu de Imagens na Imprensa do Romantismo. Património Arquitectónico e Artístico nas Ilustrações e Textos do Archivo Pittoresco (1857-1868)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. ISBN: 978-989-26-0151-9.
- Ribeiro, M. M. (1885). Ponte D. Luiz I, no Porto. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 229, 99.
- Seixas, M. M. (2011). *Heráldica, representação do poder e memória da nação o armorial autárquico de Inácio de Vilhena Barbosa*. Lisboa: Coleção TESES, Universidade Lusíada Editora.
- Silva, A. (1889a). Exposição Universal de Paris de 1889. Panorama da Exposição e Torre Eiffel. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 378, 139-141.
- Silva, A. (1889b). Exposição Universal de Paris em 1889 IV. A Exposição Portuguesa. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 386, 202-203.
- Silva, J. L. R. O. (2014). *O Panorama (1837-1844): Jornalismo e Ilustração em Portugal na Primeira Metade de Oitocentos*. Covilhã, Portugal: Livros LabCom. ISBN: 978-989-654-151-4 (pdf).
- Silva, N. (1858a). Consorcio Real (conclusão). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 49, 385-387.
- Silva, N. (1858b). João Baptista de Almeida Garrett. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 8, 57.
- Silva, N. (1859). Galeria dos Homens Uteis. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 27, 209-212.
- Silva, N. & Alberto, C. (1861). Busto de Camões para a gruta de Macau. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 24, 189.
- Silva, N. & Alberto, C. (1864). Palacio de Cristal no Porto. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 1.
- Silva, N. & Coelho. (1858a). D Fernando II. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 46, 361.
- Silva, N. & Coelho. (1858b). D. Pedro V. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 27, 209.
- Silva, N. & Coelho. (1859c). D. Vasco da Gama. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 28, 217.

- Silva, N. & Coelho. (1864). Panorama do Porto e Villa Nova, ponte pensil sobre o Douro. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 19, 145.
- Silva, N., Coelho, Alberto & Pedroso. (1862). Desembarque de S. M. a rainha D. Maria de Saboya na praça do Commercio de Lisboa. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 31, 241.
- Silva, N., Coelho Junior & Pedroso. (1862). Sé de Braga. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 24, 185.
- Silva, N. & Flora. (1858a). Columna da praça de D. Pedro. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 50, 393.
- Silva, N. & Pedroso. (1861b). Monumento e estatua de Camões. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 22, 173.
- Silva, R. (1866a). Infante D. Henrique I *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 6, 41-42.
- Silva, R. (1866b). Infante D. Henrique II (vid. pag. 41). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 7, 55-56.
- Smith, A. D. (1997). *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva. ISBN 972-662-520-3.
- Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Pedro V. (1855). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 40, 313.
- Templo de S. Domingos nos Festejos Reaes. (1858). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 35, 273.
- Thiesse, A.-M. (2001). *La creazione delle identità nazionali in Europa*. Bolonha, Itália: Società editrice Il Mulino. ISBN 978-88-15-09612-8.
- Torre de Belem. (1859). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 52, 405.
- Um banquete no Imperio do Preste João. (1860). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 28, 220-222.
- Vidal, E. A. (1866). Uma Pagina Gloriosa da Historia da India. Affonso de Albuquerque. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 21, 161-163

10.º Capítulo

Símbolos e Ícones: Representações Gráficas da Identidade Nacional Portuguesa

10.0. Nota introdutória

Ficou demonstrado no capítulo anterior que a imagem em gravura de madeira, utilizada pelos três periódicos ilustrados, constitui-se num vasto conjunto iconográfico de cariz essencialmente patriótico. Organizámos as imagens que melhor se articulam com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa em dez áreas temáticas. Verificámos que existe uma articulação imagética entre duas narrativas de identidade nacional: uma maioritariamente alicerçada no ***culto do passado***, e a outra baseada na ***modernidade económica e tecnológica***.

Foi igualmente possível observar que os periódicos privilegiaram imagens da época medieval portuguesa, confirmando um conceito identitário baseado essencialmente na ideia de que **a arquitetura medieval, e tudo o que com ela se relacionasse, possuíam um valor único nacional**. Neste sentido pudemos ainda apurar que, dentro da área temática dos monumentos, **a segunda maior percentagem de imagens foram as representações de monumentos do tempo do rei D. Manuel I: Jerónimos, Torre de Belém e o Convento de Cristo**.

Através da revisão da literatura resumida nos Capítulos 2.º e 3.º da primeira parte desta dissertação, apreendemos essencialmente nos estudos de Barnard (2005) e de Fiske (1984) que **a comunicação é um fenómeno central na cultura de uma sociedade**, constituindo-se numa interação social que acontece por meio de mensagens. É uma produção e uma troca de significados que alteram a perceção dos indivíduos, afetando-os em algum sentido. Também vimos, especificamente no 3.º Capítulo, o modo como se pode estudar o processo de comunicação através a teoria da semiótica, enquanto ciência que estuda os signos dentro da complexa organização da mensagem e no âmbito da sociedade. Vimos que **a mensagem é uma construção de signos de vária ordem que ao interagirem com os recetores produzem significados. Ler ou ver é o processo de descodificar esses significados**.

Analisando os nossos três periódicos percebemos que a mensagem é comunicada por meio das suas páginas impressas através dos vários elementos gráficos (textos, legendas, imagens, filetes, vinhetas, entre outros). Todos estes elementos contêm informações significantes, são portanto, signos. A sua interação com os leitores ocorre, por um lado da observação e leitura das páginas, tal como elas se apresentam, por outro da interpretação que cada pessoa faz dos signos, segundo a sua própria experiência cultural. Percebemos através da semiologia de Saussure e da semiótica de Peirce, que **o signo quando projetado na mente representa sempre alguma coisa que vai além da sua realidade física**. Tanto os textos como as ilustrações impressas nestes periódicos contêm inúmeros tipos de signos. Neste sentido torna-se oportuno recordar que ficou demonstrado existir nos três periódicos, uma total **complementaridade de significados entre os textos e as imagens**. O texto do artigo, as legendas e as imagens em gravura de madeira, constituem-se em três componentes interligadas e interdependentes que se complementam. Entre elas estabelece-se uma dialética de significados entrelaçados, que, dentro do nosso contexto de estudo, constatámos possibilitarem a transmissão e apreensão das narrativas de identidade nacional portuguesa veiculadas pelas elites no século XIX.

Neste capítulo vamos analisar particularmente as imagens no sentido de identificar alguns dos signos gráficos que as compõe. Como vimos no 3.º Capítulo **o signo é**

algo que exprime ideias e conceitos estimulando a elaboração de um significado que se relaciona com a mensagem gerada inicialmente. A este propósito queremos sublinhar que se considerarmos uma determinada cultura na qual os indivíduos partilham os mesmos códigos e sistemas de signos, (no nosso contexto investigativo é a cultura do século XIX) torna-se possível uma maior coincidência entre os dois significados da mensagem: aquele que decorre da leitura das imagens como elas se apresentam naturalmente, e aquele que decorre da interpretação dos seus signos e códigos. Ou seja, mais concretamente torna-se possível que o público leitor conseguisse apreender a mensagem simbólica implícita que as elites pretendiam veicular. Estas, como demonstrámos anteriormente, colaboravam nestes jornais, constituindo-se nos diretores, redatores, ilustradores, fotógrafos e gravadores, transmitindo através das imagens e respetivos artigos, a narrativa de identidade nacional que se pretendia preconizar na época.

Julgamos útil também salientar que iremos identificar e analisar os signos no contexto da semiótica de Peirce (2005). Enfatizaremos nas nossas análises **símbolos e ícones**. Recordamos que o *símbolo*, em sentido semiótico deverá ser entendido como *um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, ou convenção*. O *ícone* deve ser entendido como *um signo que estabelece uma relação de semelhança com o objeto que representa*. Esta distinção, como referido por Peirce, não significa que estes se encontrem isolados nas imagens. Genericamente encontram-se ambos os conceitos presentes e complementares. Queremos lembrar também outra particularidade importante do sentido que o autor dá ao *símbolo*, **é que é um «representamen» que depende de um hábito, que pode ser adquirido ou nato**. Quando o autor diz que pode ser adquirido, significa que o indivíduo precisou de uma aprendizagem dentro da sua cultura para o poder compreender e utilizar. A este propósito temos verificado através das análises anteriores, que estes periódicos tinham um carácter instrutivo. Portanto, os símbolos, além de serem exibidos nas imagens eram explicados ao público leitor através dos textos para que estes pudessem apreender o seu significado convencional. A imagem, como já dissemos inúmeras vezes, ajudava a fixar tudo na memória.

A palavra *nato* refere-se ao facto de que o significado pode ser adquirido por herança de culturas anteriores. Esta é uma questão que iremos perceber ao longo das próximas páginas. Vamos verificar que grande parte dos símbolos veiculados nas imagens que apresentaremos como exemplos, são recuperados do passado histórico da nação, principalmente da época dos Descobrimentos marítimos.

Finalmente, queremos recordar as importantes ideias de Frutiger (2007), Eliade (1979) e Guénon (1975), que nos levaram a refletir sobre duas questões que consideramos pertinentes para a análise que desenvolveremos: a primeira é que o **símbolo deve ser entendido como uma simplificação** (ou uma estilização formal) **de uma imagem simbólica sem perda do seu conteúdo simbólico**; a segunda é que **a síntese torna-o mais intuitivo e também mais facilmente recordado**. Veremos como estas características são importantes para que os símbolos e ícones possam ser integrados num sistema simbólico identitário da nação e serem exibidos em cerimoniais e muito difundidos em imagens pelos jornais ilustrados.

Partindo destas ideias pretendemos neste capítulo:

- Identificar símbolos e ícones, representantes das narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa contidos nas gravuras dos três periódicos;
- Indagar desde quando é possível identificar símbolos e ícones: se na década de trinta com *O Panorama*, ou no meio do século, com o *Archivo Pittoresco*, ou no final do século com *O Occidente*;
- Realizar algumas descrições e interpretações dos signos;
- Perceber se é possível distinguir algum sistema simbólico.

Por último pretende-se demonstrar a seguinte proposição:

Nas imagens que integram as páginas dos três periódicos identificam-se vários símbolos e ícones, representativos da identidade nacional portuguesa, sendo possível distinguir pelo menos um sistema simbólico.

10.1. Identificação de símbolos e ícones contidos nas gravuras sistematizadas nas áreas temáticas

A observação das imagens sistematizadas em áreas temáticas descritas no capítulo anterior possibilitou-nos circunscrever a análise que agora faremos a uma amostra de quatro áreas que são aquelas, nas quais as imagens evidenciam de forma mais destacada a presença de símbolos e ícones: *Monumentos e edifícios históricos*; *Personalidades históricas*; *Heráldica e vexilologia* e *Comemorações patrióticas*.

No sentido de responder às questões em epígrafe parece-nos pertinente expor algumas reflexões que decorrem da literatura de referência tratada na primeira parte desta dissertação. Em primeiro lugar é necessário referir que **em sentido semiótico todas as imagens publicadas nos três periódicos são simbólicas**. Porque a partir do momento em que as imagens são *representações da realidade*, e não a própria, contêm necessariamente material simbólico. A imagem refere-se sempre a *algo* que não está presente fisicamente. Ela visa representar *coisas*, e está ligada em primeiro lugar ao *imaginário* do indivíduo que a concebe. Ou seja, à capacidade que este tem de *interpretar, imaginar e representar* aquilo que vê. Isto quer dizer que a imagem é constituída por uma parte *imaterial*, que está ligada aos sentidos e à mente, e uma parte *material*, que é o objeto gráfico impresso na página. Ou seja, quando observamos uma ilustração impressa numa página, por exemplo de um monumento, esse desenho está no lugar do monumento *real*, representando-o somente em alguns dos seus aspetos. A ilustração é o resultado de uma fusão entre a semelhança do monumento com a *realidade* e as memórias e pensamentos daquele que produz a representação (ilustrador e gravador). Este ator, sublinhamos, está sempre inserido num grupo dentro duma comunidade específica e condicionado a uma cultura temporal também ela específica. Portanto, a imagem que produz veicula esse contexto cultural e as ideias que movem essa sociedade. Vimos, entre outros com Campbell (1991), que todas as civilizações se baseiam em mitos e respetivos símbolos. Os seus temas são atemporais mas a sua variação cabe à cultura. Ou seja, as ideias são adaptadas em harmonia com a cultura que os utiliza.

Consideramos que a partir do momento em que os periódicos começaram a publicar imagens, a presença de símbolos e ícones é inevitável. Desde a publicação d' ***O Panorama*** é possível notar a veiculação de símbolos e ícones através das imagens impressas. Contudo, também temos que reconhecer que devido à percentagem muito inferior de imagens publicadas neste periódico e à sua menor qualidade, é no *Archivo Pittoresco* e n' *O Occidente* que se verifica uma maior veiculação de símbolos e ícones. Ainda assim, é notável a identificação de inúmeros símbolos, principalmente heráldicos, nas gravuras d' *O Panorama*. Iremos mostrar alguns exemplos mais à frente.

Em relação à parte material da imagem, esta refere-se ao modo ou ao estilo como é realizada, por exemplo através do desenho, e depois gravada e impressa. Isto implica materiais e formatos diferentes que necessariamente também vão influenciar a interpretação por parte do observador. Este aspeto para Barthes (2015) é muito importante, pois como nos refere, as reproduções analógicas da realidade, tais como os desenhos, pinturas, entre outras, desenvolvem uma mensagem complementar além do seu conteúdo analógico (sujeito, cena, paisagem):

(...) trata-se, então, de um sentido segundo, cujo significante é um certo «tratamento» da imagem sob a acção do criador, e cujo significado, quer estético, quer ideológico, remete para uma certa «cultura» da sociedade que recebe a mensagem. Em suma, todas estas «artes» imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem *denotada*, que é o próprio *analogon*, e uma mensagem *conotada* que é o modo como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que pensa dela. Esta dualidade das mensagens é evidente em todas as reproduções que não são fotográficas: não há desenho, por muito «exacto» que seja, cuja própria exactidão não se transforme em estilo («verista»). (Barthes, 2015, p. 13)

As imagens que constituem as páginas dos três periódicos são precisamente do tipo analógico. São desenhos realizados por diversos artistas feitos *do natural* (à vista), ou a partir de pinturas de quadros realistas ou litografias ou ainda, depois do surgimento do *daguerreótipo*, a partir de fotografias. Os desenhos, após a sua realização eram gravados no bloco de madeira. Podemos comparar estas imagens, com as devidas salvaguardas, a fotografias de reportagem. Como constatámos, a impressão direta de fotografias era uma impossibilidade por questões técnicas na época, portanto todas as fotografias tinham que passar pelo ateliê de gravura, ou seja, passavam por um processo de desenho que podia ser primeiro em papel ou diretamente realizado no bloco de madeira. Estes desenhos, apesar de imitarem a realidade têm especificidades e métodos de representação influenciados pelas ideias do desenhador ou gravador. Uma das características que queremos apontar, e que se relaciona diretamente com os símbolos, é que constatámos **que a representação de símbolos e ícones nos desenhos é muito acurada**. Observámos que quando os desenhos são realizados *do natural* (à vista), muitas vezes os símbolos, aparecem representados de forma **realçada** ou até **desproporcionada**, adquirindo um certo protagonismo **chamando a atenção do observador**. Quando os desenhos são copiados a partir de fotografias aparentam ser mais fidedignos, mas ainda assim, nota-se um certo destaque em alguns símbolos pelo seu desenho mais pormenorizado em relação ao resto. Estas imagens contêm portanto, duas mensagens: aquela que é *denotada*, que é por exemplo o próprio monumento, e aquela que é *conotada*, que é o modo como o

desenhador o interpreta e o imagina segundo os valores e conceitos simbólicos da sua cultura. Recordamos que Fiske (1984, p. 74) refere que a conotação geralmente é arbitrária e específica de uma cultura, e tem uma dimensão icónica.

Pudemos constatar, pela nossa observação direta, que nas imagens publicadas nos três periódicos existe esta insistência no **destaque de certos símbolos**, seja pelo enfoque que lhes é atribuído no desenho, seja pela sua insistente repetição ao longo da publicação. Salientamos a este propósito o que afirma Barthes:

«Um signo é o que se repete. Sem repetição não há signo, porque não se poderia reconhecê-lo e o *reconhecimento* é o que fundamenta o signo» (Barthes, 2015, p. 301).

Por outro lado, sublinhamos, que há uma aliança entre este **destaque dos símbolos nas imagens e o seu enfoque nos textos**. Torna-se agora oportuno recordar as principais funções das imagens dentro dos periódicos:

- a) A função primordial era **possibilitar uma melhor transmissão e compreensão dos assuntos** que, como vimos, eram maioritariamente de cariz patriótico;
- b) A segunda **era auxiliar na memorização desses conteúdos**;
- c) A terceira era **tornar os periódicos mais apelativos**;
- d) A quarta era como vimos com o *Arquivo* e principalmente com *O Occidente*, a utilização da imagem para **mostrar notícias da atualidade**.

Portanto, os periódicos usavam a imagem de forma **instrutiva, auxiliar de memória, sedutora e informativa**. Salientamos particularmente em relação à memória, que nas teorias nacionalistas, a memorização tornava-se fundamental para constituir um depósito de **memórias partilhadas**, tão necessário para se ir construindo uma certa ideia de nação. Por estas razões acreditamos que **os desenhos pormenorizados e o destaque de certos símbolos contribuíram para ir fixando na memória do público estes elementos simbólicos com o intuito de constituir o depósito de memórias partilhadas que pudesse identificar a nação portuguesa**. Este conjunto de elementos simbólicos, de memória coletiva, viria a ser utilizado em comemorações patrióticas pelas elites numa estrutura simbólica que denuncia uma organização coerente, principalmente no final do século.

Vamos de seguida mostrar exemplos e identificar os principais símbolos e ícones desta narrativa em gravuras que organizámos nas quatro áreas temáticas acima mencionadas.

10.1.1. Símbolos e ícones identificados nas representações de Monumentos e edifícios históricos

Como vimos no capítulo anterior, entre os monumentos mais representados, estão aqueles de arquitetura manuelina. Recordamos que é uma das maiores percentagens de gravuras de madeira no *Arquivo Pittoresco*. Dentro deste conjunto, percebemos que o Mosteiro dos Jerónimos, a Torre de Belém e o Convento de Cristo em Tomar, foram

os mais representados. Aparecem em algumas gravuras também n' *O Panorama*.²⁹⁵ Contudo, nestas ilustrações podemos apreender facilmente o estilo arquitetónico manuelino, mas não sobressaem símbolos nos desenhos. As ilustrações apresentam uma qualidade sofrível, comparando com aquelas que viriam a aparecer mais tarde no *Archivo* e n' *O Occidente* sobre os mesmos monumentos.

O Mosteiro dos Jerónimos aparece pela primeira vez no *Archivo Pittoresco* na capa do primeiro fascículo do ano de 1863, numa ilustração a página inteira do seu interior. O desenho é de Nogueira da Silva feito *do natural* e a gravura é de Coelho Junior.



Fig. 127 Composição visual: A. Imagem do «Interior da igreja de Santa Maria de Belém»; A1. Pormenor ampliado no qual se destacam três cruzes da Ordem de Cristo. Fonte: adaptado pela autora de (Silva & Coelho Junior, 1863, n.º 1, p. 1).

Como podemos observar na Fig. 127 esta representação do interior da igreja é muito pormenorizada, mostrando a complexa arquitetura do espaço. Do ponto de vista simbólico, sabemos que a arquitetura deste monumento integra um intrincado sistema simbólico, no qual se conjugam vários tipos de símbolos e ícones: alguns são religiosos, tais como as cruzes representativas de Cristo crucificado; outros são símbolos e ícones régios de tipo heráldico, tais como a cruz da Ordem de Cristo, esfera armilar e escudo das armas portuguesas; e ainda existem outros elementos simbólicos relacionados com os Descobrimentos marítimos, tais como, cordas, corais, algas, pinhas e animais fantásticos, como sereias, *uróboros*, entre outros. Nesta imagem destaca-se o símbolo heráldico que é a insígnia da cruz da Ordem Militar de Cristo a colmatar o vértice de união das voltas.

A ilustração que podemos ver na Fig. 128, foi também publicada no *Archivo*, em 1864, e representa uma vista da plataforma da bateria superior da Torre de Belém.

²⁹⁵ Por exemplo podemos ver as gravuras nos seguintes fascículos d' *O Panorama*: (Torre de Belém, 1840, n.º 149, p. 73); (Mosteiro de Belém, 1842, n.º 10, p. 73); e um desenho do interior da igreja do Mosteiro dos Jerónimos (J. B., 1843, n.º 102, p. 385).

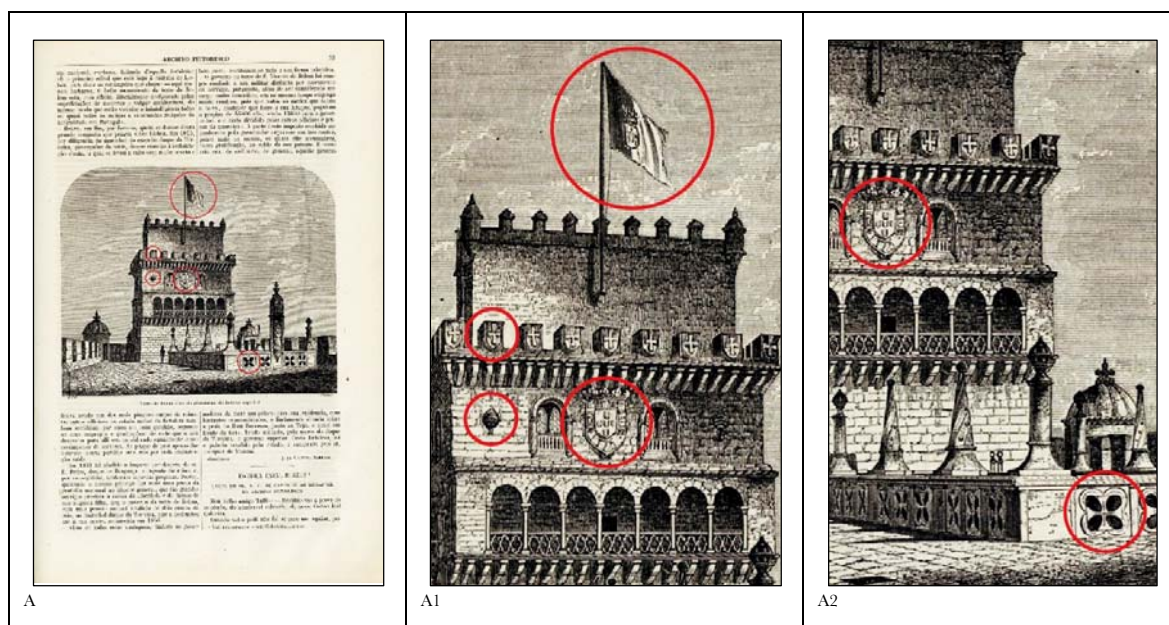


Fig. 128 Composição visual: A. Imagem da «Torre de Belém vista da plataforma da bateria superior»; A1. Pormenor ampliado, no qual se destacam alguns símbolos heráldicos que integram o monumento; A2. Pormenor ampliado no qual se destaca o escudo das armas nacionais e a cruz da ordem de Cristo. Fonte: adaptado pela autora de (Lima & Pedroso, 1864, n.º 7, p. 53).

A legenda diz que é um desenho do *natural* de Barbosa Lima gravado por Pedroso. A imagem mostra-nos nitidamente os vários símbolos e ícones de tipo heráldico que fazem parte do monumento: *cruz da Ordem de Cristo* no varandim, *esfera armilar* numa escultura na parede, ao seu lado o *escudo das armas portuguesas*, inúmeras *cruzes páteas* de formato latino e no topo do edifício está colocada a *bandeira nacional* (da Monarquia Constitucional) que à época era azul e branca com o escudo das armas portuguesas e a coroa real como timbre dispostos ao centro.

A cruz da Ordem de Cristo é um *símbolo*; a esfera armilar é um *ícone simbólico*; as cruzeiras páteas são *símbolos*; o escudo das armas portuguesas é um *código simbólico*, pois contém vários símbolos e ícones (bordadura de cor vermelha com os 7 castelos; escudo branco das quinas com os 5 *besantes* em cada uma, e a coroa real como timbre); a bandeira também é um *código simbólico*, pois contém vários símbolos e ícones (as cores e o escudo das armas portuguesas).²⁹⁶ Todos estes elementos simbólicos existem efetivamente no monumento e foram fidedignamente representados na ilustração. O texto que acompanha a imagem com o título «Fragmentos de um roteiro de Lisboa», por um lado descreve e narra a história do monumento enaltecendo-o particularmente, por outro enfatiza os símbolos e ícones heráldicos relacionando-os com o rei D. Manuel I e com o momento áureo dos Descobrimentos. O intuito do texto era instruir o leitor sobre o monumento e explicar o significado dos símbolos justificando a sua utilização nas arquiteturas dessa época:

(...) a maior parte da construção foi feita em tempo d'este último soberano, como o testificam as cruzeiras da ordem de Christo, e as espheras armillares que se vêem esculpidas em diversos logares da torre, e que eram as divisas del-rei D. Manuel. (...) talvez que d'ahi proviesse a pratica, seguida inalteravelmente em todo este reinado, de

²⁹⁶ Para uma compreensão aprofundada da origem, evolução e significado de todos os signos que compõem o escudo das armas de Portugal aconselha-se a leitura do livro de João Paulo de Abreu e Lima (1998).

assignalar os edificios construidos n'essa epocha por meio das divisas do fundador, pois que foi aquella fortaleza a edificação com que se estreou o governo de D. Manuel. Foi uma feliz idêa tal pratica, porquanto, d'esse modo, ficaram registadas, e ao alcance de todos, as numerosas paginas da historia da architectura portugueza no seu periodo mais importante, quer pelas muitas e variadas fabricas que então se levantaram por todo o reino. Acabada a fortaleza, foi dedicada ao martyr S. Vicente, em memoria da entrada do seu corpo pela foz do Tejo, reinando D. Affonso Henriques (...). (Barbosa, 1864a, pp. 52-53)

O terceiro exemplo de arquitetura que mostraremos é uma ilustração publicada no *Archivo* em 1867, da Capela-mor (Charola) da igreja do Convento de Cristo em Tomar. Podemos observa-la na Fig. 129 A legenda diz que é um desenho do natural também de Barbosa Lima gravado igualmente por Pedroso. Na imagem são também visíveis os mesmos três símbolos e ícones heráldicos, o *código simbólico-escudo das armas nacionais*, o *símbolo-cruz da Ordem de Cristo* e o *ícone simbólico-esfera armilar*.

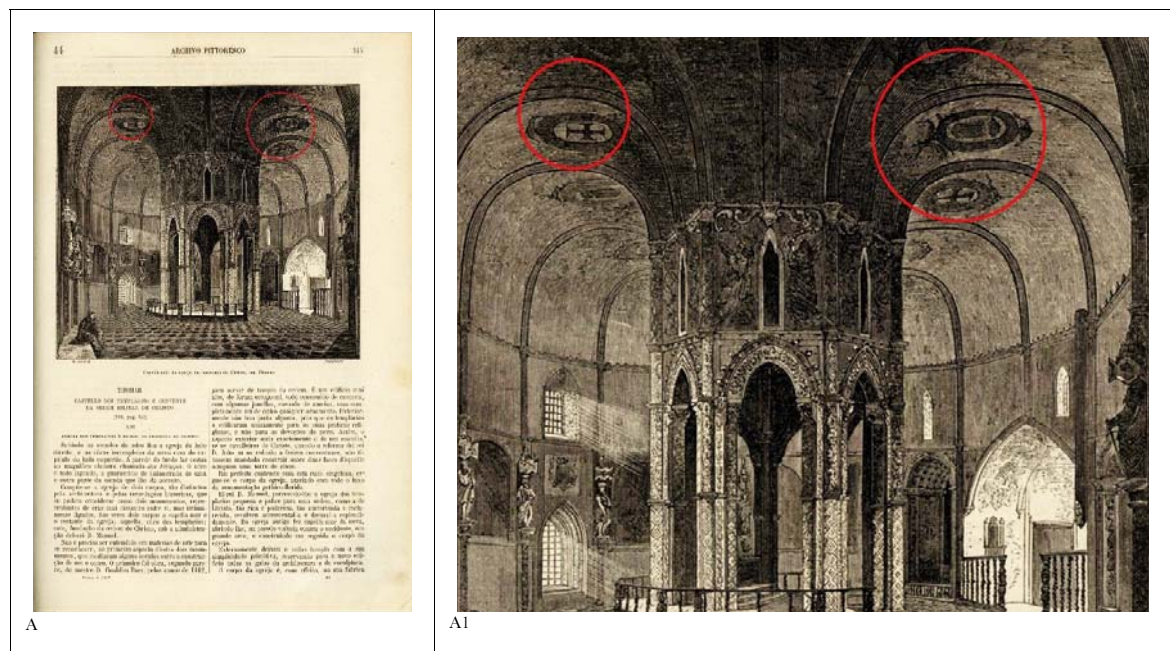


Fig. 129 Composição visual: A. Imagem da «Capella-mór da igreja do convento de Christo, em Thomar». A1. Pormenor ampliado no qual se destacam as cruzes da Ordem de Cristo. Fonte: adaptado pela autora de (Barbosa, 1867d, n.º 44, p. 345).

Salientamos particularmente as descrições iconográficas e o destaque que lhes é atribuído no seguinte excerto de texto que acompanha a gravura:

Compõe-se a igreja de dois corpos, tão distintos pela architectura e pelas recordações historicas, que se podem considerar como dois monumentos, representantes de eras mui distantes entre si, mas intimamente ligados. São estes dois corpos a capella-mór e o restante da igreja: aquella, obra dos templarios; este, fundação da ordem de Christo, sob a administração del-rei D. Manuel. (...) O primeiro foi obra, segundo parece, do mestre D. Gualdim Paes, pelos annos de 1162, para servir de templo da ordem. (...) El-rei D. Manuel, parecendo-lhe a igreja dos templarios pequena e pobre para uma ordem, como a de Christo, tão rica e poderosa (...) resolveu accrescental-a e decoral-a esplendidamente. (...) Do corpo da igreja passa-se á capella-mór por um arco ogival

(...) vê-se na gravura (...) que representa o interior da capella-mór, e que é copia de um desenho original de Barbosa Lima. (...) Na abobada da (...) charola fez pintar, em meio de grandes medalhões, as armas reais alternadas com a cruz de Christo (...). (Barbosa, 1867d, pp. 345-347)

Verificamos que pelo facto da arquitetura manuelina se ter constituído o estilo arquitetónico que melhor se relacionava com a glória dos Descobrimentos, os principais símbolos e ícones deste mesmo período da História e contidos nestas arquiteturas, cruz da Ordem de Cristo, esfera armilar (divisa pessoal do rei D. Manuel I), e escudo das armas do reino à época, **constituíram-se os três signos heráldicos régios mais representados**. As imagens dos monumentos e dos símbolos e ícones contidos, ilustradas e gravadas pelos vários artistas e impressas nos periódicos, foram-se tornando gradualmente ao longo do século, conhecidas e compreendidas pelo público leitor, constituindo-se em **suportes para a construção de uma memória coletiva nacional**. Salientamos mais uma vez o carácter instrutivo destas imagens e respetivos textos e legendas, pela função de ir **fixando na memória o conteúdo histórico e os símbolos que os ilustradores e os redatores consideravam mais relevantes**.

Como vimos no 3.º Capítulo, o designer Frutiger (2007) considera que o *símbolo* (e nós diríamos também o *ícone simbólico* que figurativamente se assemelha à imagem do objeto) são representações simplificadas de *imagens simbólicas* complexas, sem perda do conteúdo simbólico. A sua forma **estilizada torna-se mais facilmente difundida e memorizada**. Por exemplo a cruz, é um símbolo que se constitui numa simplificação máxima de um conceito que se relaciona com a Paixão de Cristo, e a específica cruz da Ordem de Cristo, acrescenta ainda as conotações complexas que tratámos no 3.º Capítulo. Como vimos, estas significações, segundo Isabel Silva (1997, 2002) relacionam-se com o ideal de cruzada preconizado pela Dinastia de Avis e pelas crenças e objetivos de D. Manuel I.

Alguns monumentos representados, pela sua **descontextualização e repetição de desenhos cada vez mais sintéticos**, acabariam também por se ir convertendo em *ícones* da identidade nacional. Ou seja, transformaram-se em ícones quando extraídos da sua função de edifícios e enfatizados como objetos de memória e de culto. O elemento simbólico contido na imagem é um valor que lhe foi atribuído pelas circunstâncias históricas. Por exemplo, no caso do *ícone-torre de Belém*, que iremos mostrar, o valor simbólico é a grandiosidade dos Descobrimentos marítimos portugueses e toda a mitologia que os envolve.

Estes jornais ilustrados do século XIX foram determinantes neste processo de simbolização. O exemplo que damos a seguir na Fig. 130 é já do final do século. Foi extraído de uma paginação do periódico intitulado *Branco e Negro: Semanario Illustrado*, de 1897, aquando da comemoração do *IV Centenário da Descoberta do Caminho Marítimo para a Índia por Vasco da Gama*. Nós podemos observar a utilização de uma pequena ilustração da Torre de Belém, a servir em conjunto com a letra capital (A), de marcação do início do artigo. O *ícone simbólico-torre de Belém* é neste caso utilizado para assinalar o artigo que se refere ao mesmo conteúdo histórico — a descoberta do caminho marítimo para a Índia.

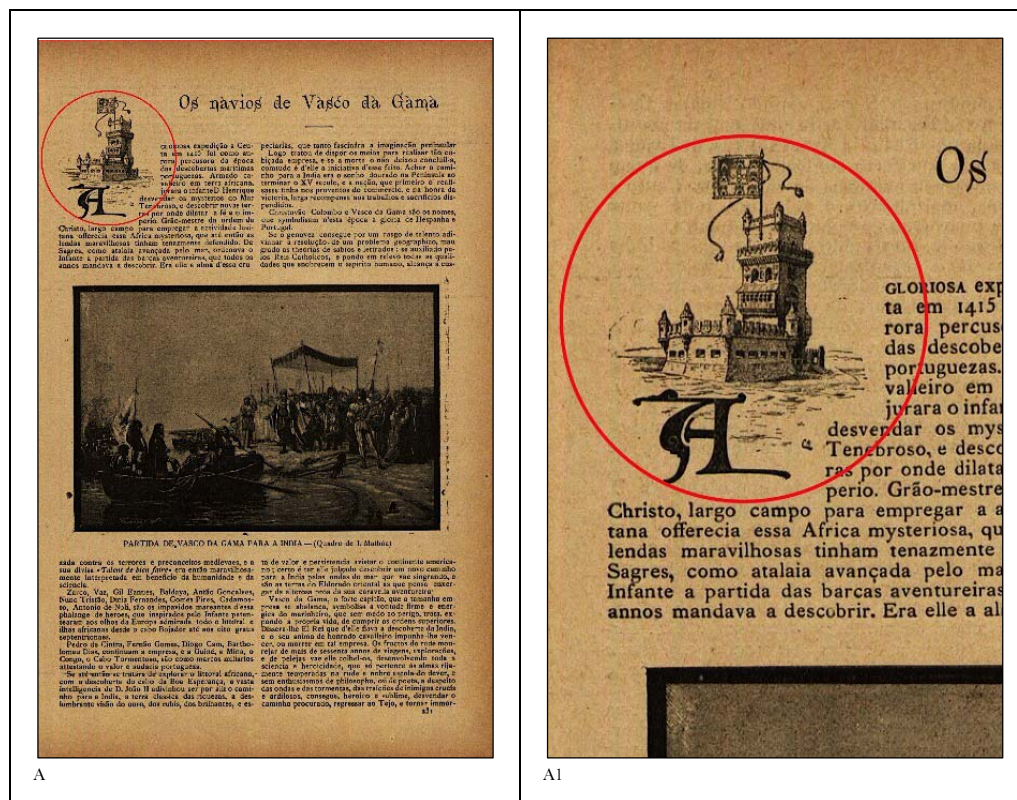


Fig. 130 Composição visual: A. Página do periódico *Branco e Negro: Semanario Illustrado*. A1. Pormenor ampliado a destacar o ícone-torre de Belém utilizado na paginação. Fonte: adaptado pela autora de (D'Oliveira, 1897, n.º 67, p. 231).

Hoje em dia podemos elencar uma lista de inúmeros monumentos que identificamos como *ícones simbólicos* da identidade nacional: Torre de Belém, Mosteiro dos Jerónimos, Convento de Cristo, Mosteiro da Batalha, Mosteiro de Alcobaça, Castelo de S. Jorge, Castelo de Guimarães, Castelo da Pena, Palácio de Sintra, Sé de Lisboa, Aqueduto das Águas Livres de Lisboa, Ruínas do Carmo, Casa dos Bicos, Torre dos Clérigos, Sé de Braga, inúmeras estátuas, sendo a mais emblemática a de Camões, entre outros. Consideramos que **o surgimento e a difusão destes vários ícones-simbólicos terão começado em grande parte com os jornais ilustrados do século XIX que temos vindo a analisar**. Primeiro, com a gradual repetição de desenhos dos monumentos enfatizando pormenores característicos e depois com a total descontextualização e simplificação do desenho. O século XX, caracterizado pela grande explosão do Turismo soube aproveitar estas sínteses visuais simbólicas divulgando-as sistematicamente nos mais variados materiais gráficos turísticos. Como Thiesse salienta: «Il turismo è un grande consumatore di tradizione (...)»²⁹⁷ (Thiesse, 2001, p. 248). Podemos dizer que o mesmo terá acontecido com certos heróis nacionais como veremos de seguida.

²⁹⁷TLA: «O turismo é um grande consumidor de tradições (...)» (Thiesse, 2001, p. 248).

10.1.2. Símbolos e ícones identificados nas representações de *Personalidades históricas*

No capítulo anterior referimos que as imagens representativas de heróis e homens ilustres do passado da nação, tratados na área temática *Personalidades históricas*, aparecem nos três periódicos associadas a textos biográficos, que tal como os romances históricos, usavam uma narrativa fantasiosa relacionada com episódios da História nacional. Estas narrativas geralmente incorporam factos lendários e míticos sobre as personagens, em grande parte com o propósito de construir uma ideia de nação constituída por um conjunto de indivíduos exemplares que pudessem servir de modelos para a *refundação* e coesão da comunidade. As crónicas da idade média, de certa forma já funcionavam do mesmo modo, só não alcançavam a mesma quantidade de pessoas. Os heróis, nessas crónicas desempenhavam papéis de relevo na sociedade portuguesa da época, mas como nos refere Seixas (2011) **é o século XIX que lhes confere uma projeção mais vasta não se limitando a caracterizar individualmente cada herói, mas também a inseri-lo numa lógica coerente e de continuidade da nação:**

O elo entre todos eles era fornecido pelo facto de pertencerem à mesma pátria. Cada herói exprimia, à sua maneira, o “espírito nacional” que pairava acima dos feitos específicos e das idiossincrasias das épocas ou dos lugares. Por isso, os heróis deviam ser alvo de um culto cívico que tornasse verdadeiramente eficaz o exemplo de cada um e que permitisse compreender o valor de todos em subordinação ao ideal nacional comum. (Seixas, 2011, p. 451)

Como vimos, segundo Smith (1997) a identidade cultural coletiva vai-se adquirindo ao longo do tempo sempre aludindo a um sentido de continuidade e é neste contexto que os heróis e os mitos de linhagem comum são cruciais.

Para que os modelos heroicos chegassem ao conhecimento das pessoas era necessário a sua divulgação e portanto, os livros escolares e mais concretamente os jornais ilustrados, melhor que quaisquer outros meios, permitiram a sua difusão junto de um público leitor cada vez mais amplo. **As imagens tinham o objetivo de mostrar de forma tangível como eram esses heróis** e os desenhos fantasiosos realizados pelos artistas gráficos, incorporavam **símbolos que serviam para conotar valores e fixar na memória as ideias subjacentes que se pretendia veicular.**

Camões foi-se afirmando ao longo do século como o maior *representante* do arquétipo de herói nacional, alcançando o primeiro lugar na galeria dos *grandes homens* de Portugal, honrados pelos «altos feitos portugueses, e das gloriosas navegações e descobrimentos em que para sempre se afamaram no mundo, perante a civilização (...)» (Auto da Solemnidade, 1862, p. 130).

Torna-se agora pertinente recordar os interessantes estudos de Pimentel (2008) sobre o *mito* de Portugal, tratados no 5.º Capítulo. O autor refere que o mito foi evoluindo sucessivamente a partir de uma matriz, *a batalha de Ourique e fundação da nacionalidade*, passando depois por diversas fases. Os seus vários estratos de construção mitológica, que como já referimos é obra essencialmente de artistas, escritores e historiadores, segundo o autor relacionam-se sobretudo com o Império português: «A visão imperial do mito de Portugal tem raízes no ainda incipiente providencialismo do

milagre de Ourique» (Pimentel, 2008, p. 13), mas consolida-se a partir da *tomada de Ceuta*, que inicia a expansão do Império.

O poema épico de Camões, que como temos vindo a relatar serviu de inspiração a vários artistas românticos, foi fundamental para dar continuidade a esta evolução, seja durante o século XIX seja no século seguinte. Os mitos, como já referimos nos Capítulos 3.º e 5.º, utilizam a metáfora como linguagem, e esta gera uma miríade de símbolos que são chaves de acesso à própria mitologia. Recordamos que Campbell (2003) alega ainda que os símbolos funcionam geralmente em sistema tornando-se poderosos, pois transmitem mais do que um mero conceito intelectual. Proporcionam um certo sentido de participação dos indivíduos no próprio mito atuante dentro da comunidade.

Neste sentido Camões foi transformado pelos intelectuais Oitocentistas no maior representante da plêiade de heróis do passado, transformando-se num dos principais *ícones simbólicos* da identidade nacional portuguesa. Foi ilustrado por diversas vezes nos três periódicos, o que proporcionou ao público leitor uma visão mais tangível, e genericamente associada aos *ícones simbólicos* que o caracterizam: uma lyra, uma coroa de folhas de louro, *Os Lusíadas*, uma espada e uma pena. Como também Peirce (2005) apontou, os símbolos desenvolvem-se simbolicamente quando se harmonizam com outros signos. Neste sentido, salientamos a relação que os redatores foram estabelecendo, entre Camões, *Os Lusíadas*, o Mosteiro dos Jerónimos, a arquitetura manuelina, e os três símbolos principais da época de D. Manuel I, cruz da Ordem de Cristo, esfera armilar e escudo das armas portuguesas:

Dois padrões monumentaes marcam entre nós a era dos descobrimentos da India, pela armada de Vasco da Gama — a Igreja de Santa Maria de Belem, e o poema de Camões. (...) De architectura original, a que se deu o nome de “Manuelina”, foi o mosteiro, nos seus primeiros dias, o symbolo da originalidade das nossas conquistas. (...) N’esta entrada chama a attenção do espectador, não só a curva e lavor dos primeiros arcos, de equal altura, que ficam aos lados, mas tambem os tres que se prolongam com as naves. Não maravilham menos os grossos artezões ou ribetes do tecto, cujos florões, ou molduras intersepccionaes, encerram as armas portuguezas, a esphera do fundador, a cruz da Ordem de Christo (...). (Vista Interior Da Igreja de Belem, 1863, p. 2)

Este excerto pertence ao artigo que acompanha a imagem do interior da igreja dos Jerónimos apresentada anteriormente na Fig. 127. A comparação que o autor do texto estabelece entre estes símbolos denuncia a existência de uma relação simbólica entre eles, que viria a ser utilizada de forma intencional e tangível, num sistema visual nas comemorações de Centenários no final do século. Voltaremos a este assunto mais adiante quando abordarmos mais detalhadamente o *III Centenário da morte de Camões*, em 1880 e o *V Centenário do nascimento do Infante D. Henrique*, em 1894.

No contexto urbano, as figuras dos heróis transformados em ícones da pátria lusitana, eram também difundidas de forma explícita através de monumentos públicos, como estátuas por exemplo, que assinalavam e mostravam à comunidade o conjunto de ilustres personagens que tinham contribuído para a construção da nação. Salientamos particularmente, o papel fundamental que o *Archivo Pittoresco* teve na divulgação e fixação na memória coletiva, com a publicação de artigos e gravuras a relatar as cerimónias de colocação da pedra fundamental do monumento a Camões

em 8 de junho de 1862, e da inauguração da sua estátua em 9 de outubro de 1867. Ambas as celebrações ficariam marcadas pelo seu aparato teatral **representado e difundido pelas imagens e textos no periódico**.

Na cerimónia da colocação da pedra fundamental o *Arquivo* publicou duas gravuras alusivas para assinalar os atos simbólicos: uma imagem da colocação do cofre com a descrição da cerimónia no alicerce do monumento e uma imagem da pena de ouro com que Sua Majestade assinou o auto.²⁹⁸ Ambas as imagens convertem os ditos objetos em símbolos relacionados com Camões.

Na inauguração da estátua o dia foi decretado de «grande gala» e o rei D. Luís rodeado da família real e dos altos dignitários da corte presidiu ao ato simbólico. O *Arquivo* abriu o fascículo com uma gravura a página inteira dedicada à cerimónia, na qual se vê a praça Luís de Camões enfeitada de **bandeiras e monogramas com as iniciais do poeta (L. C.)**.²⁹⁹ Em torno da imponente estátua estava uma massa de povo. O relato dos festejos descreve minuciosamente a solenidade. Vejamos um excerto do texto escrito numa linguagem metafórica, para ficarmos com uma ideia do espetáculo:

O sol inundava de esplendor as ruas da cidade tumultuosa; tudo eram galas e flores, e as **amplas bandeiras desenrolavam com ufania as suas quinas triumphaes**; o ceo estava azul e sereno, sereno e azul o Tejo, nem uma ruga no cristal do rio, nem uma nuvem na téla do firmamento!

As mós de povo redemoinhavam confusas, e a sua massa cambiante brilhava á luz clara e alegre do sol; scintillavam aqui e além subitos relampagos nas baionetas luzentes, rodavam os canhões nas praças, e a viração agitava, ao perpassar a galope a cavallaria, como um cardume de flores aéreas, o turbilhão das flammulas ondeantes no ferro polido das lanças.

A multidão tumultuava risonha e ruidosa, as musicas marciaes arrojavam aos ares as suas bellicas harmonias, e todos estes rumores, consubstanciados n'um immenso murmurio, subiam para o ceo como jubiloso cantico. (Chagas, 1867a, pp. 217-218 [negrito nosso])

Refere o texto mais à frente, que inicialmente a imponente estátua encontrava-se tapada, sob o olhar da multidão curiosa. No lado norte da praça localizava-se uma tribuna para a família real, que daí recebeu a contingência das tropas formadas em parada ao mesmo tempo que todas as bandas de musica tocavam a marcha dedicada a Camões. Além desta tribuna havia outras para os altos convidados que deviam assistir ao evento. A certa altura encaminhou-se um cortejo para junto do monumento, hierarquicamente alinhado por ordem de precedência. Junto ao monumento realizaram-se várias alocações e o escultor Victor Bastos (autor do monumento) foi condecorado com o grau de oficial da Ordem de Santiago. Por fim, o monumento foi destapado pelo rei D. Luís e por seu pai D. Fernando. As tropas apresentaram as armas e as bandas de musica tocaram outra vez a marcha do homenageado. A anunciar o fim dos festejos lançaram-se foguetes, salvas de artilharia do castelo de S. Jorge, das fortalezas e dos navios de guerra nacionais fundeados no Tejo.

²⁹⁸ Veja-se o desenho original de Nogueira da Silva da «Vista da praça de Luiz de Camões no acto da collocação da pedra fundamental do seu monumento» (Silva, 1862, n.º 17, p. 129); e duas ilustrações do cofre e da pena de ouro também de Nogueira da Silva gravadas por Coelho Junior e Pedroso (Silva, Coelho Junior & Pedroso, 1862a, n.º 17, p. 136).

²⁹⁹ Ver a gravura «Inauguração do monumento a Luiz de Camões» (Chagas, 1867a, n.º 28, p. 217), desenho de Nogueira da Silva e gravura de Alberto.

A imagem da estátua funciona como uma representação imagética simbólica de Camões, e **a heráldica, como podemos constatar, é uma das presenças mais preponderante de símbolos.** Na imagem e no texto é possível identificar alguns signos heráldicos presentes nesta celebração a Camões. Por exemplo o *código simbólico-bandeira quinas triumphaes* e os simbólicos monogramas com as iniciais do poeta (L. C.). Mas existem outro tipo de símbolos que não se representam nas imagens, mas que podem ser identificados no texto e imaginados. São os signos sonoros: a marcha dedicada a Camões tocada pelas bandas de musica; o som dos *subitos relampagos nas baionetas luzentes*; os foguetes e as salvas de artilharia lançadas do castelo de S. Jorge, das fortalezas e dos navios fundeados no Tejo. Finalmente ainda poderíamos apontar como símbolos outros pormenores referidos no texto, como por exemplo certas alocações pejadas de simbologia, gestos alegóricos e também os símbolos de cor, como o azul do céu e do Tejo. Num ato desta natureza toda a encenação tem um carácter simbólico.

10.1.3. Símbolos e ícones identificados nas representações de *Heráldica e vexilologia*

A área temática *Heráldica e vexilologia* como temos vindo a perceber, contém a presença mais sistemática de símbolos e ícones nas ilustrações publicadas nos três periódicos, seja qual for a temática ao longo do tempo. Notámos em inúmeras imagens além da *cruz da Ordem de Cristo*, também a presença das insígnias das outras duas ordens militares portuguesas, Avis e Santiago. O que demonstra o valor simbólico que lhes era também atribuído pelo facto de serem ordens exclusivamente nacionais. O aparecimento regular de imagens das suas insígnias constitui-se num modo de as ir mantendo presentes na memória coletiva da nação como **símbolos da nacionalidade.**

As três imagens que apresentamos na composição visual na Fig. 131 são d' *O Panorama*. Podemos ver na imagem (A) um Cavaleiro da Ordem de Avis. É uma ilustração de Manuel Maria Bordalo Pinheiro gravada por José Maria Baptista Coelho. No desenho é visível a insígnia da Ordem que é uma cruz com as pontas floreadas. O texto enfatiza o hábito e o símbolo: «Era a fôrma do habito destes cavalleiros um escapulario curto com capello de côr preta. (...) cruz verde sobre o peito esquerdo em fôrma de flor de lis (...)» (F., 1839, p. 309). Na imagem (B) podemos ver um Cavaleiro da Ordem de Santiago. No peito é visível a insígnia da ordem e o texto diz: «O habito dos cavalleiros é uma espada coroadada em fôrma de cruz, segundo as guarnições das espadas antigas (...)» (F., 1840, p. 52). A imagem (C) representa um Cavaleiro da Ordem de Cristo com a sua insígnia característica localizada no peito. A ilustração é de Pereira gravada por Coelho. O texto faz questão de clarificar as diferenças formais entre a insígnia da Ordem de Cristo e a da Ordem dos Templários:

O habito dos cavalleiros é uma cruz vermelha, quasi quadrada, fendida no meio com outra branca; e dado que a alguns pareça que esta insignia fosse a mesma que a do Templo, notoriamente é differente, pois que a dos templarios era toda vermelha, e a de Christo consta daquellas duas côres, nem é crível que o papa lhe permitisse a insignia da cavallaria que o seu antecessor extinguiu, ordenando que de todo se perdesse a memoria della. (F., 1840, p. 100)

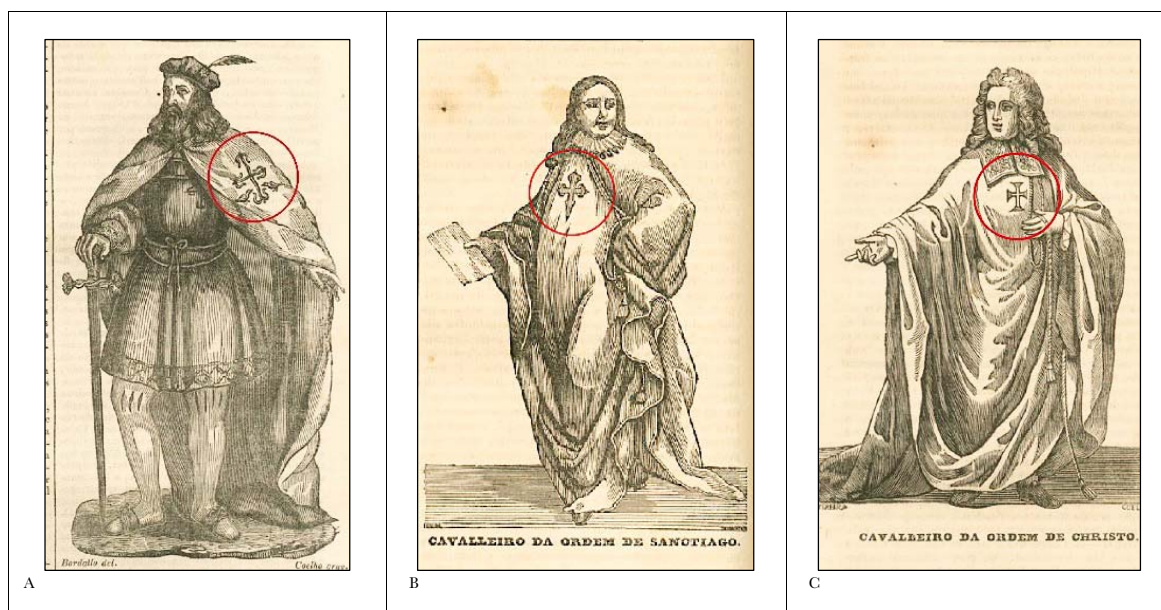


Fig. 131 Composição visual onde são visíveis as três insígnias das ordens militares nacionais Ordem d'Avis; Ordem de Santiago; e Ordem de Cristo. Fonte: adaptado pela autora de, A. (F., 1839, n.º 126, p. 309); B. (F., 1840a, n.º 146, p. 52); C. (F., 1840b, n.º 152, p. 100).

A síntese visual que a seguir mostraremos na Fig. 132 é constituída por ilustrações publicadas nos três periódicos. Esta síntese pretende demonstrar a difusão de símbolos heráldicos ao longo do século, primeiro n' *O Panorama* depois no *Archivo Pittoresco* e por fim n' *O Occidente*.

A heráldica é especialmente interessante pela sua capacidade em expressar de forma sintética os significados simbólicos. Estas representações heráldicas viajaram no tempo desde os primórdios de Portugal, transportando consigo uma quantidade de significações que nos permite realizar leituras segundo o contexto cultural e histórico. É neste sentido que voltamos a salientamos a presença sistemática nas imagens **da trilogia heráldica, cruz da Ordem de Cristo, esfera armilar e escudo das armas portuguesas**. Estes símbolos, ícones e códigos simbólicos tradicionais da antiga nação tornaram-se representativos do momento histórico dos Descobrimentos. **Pela carga simbólica que transportam e pela sua síntese visual, constituíram-se ideais no século de Oitocentos para integrar a narrativa identitária da nação e serem exibidos em cerimoniais específicos e muito difundidos em imagens pelos jornais ilustrados.**



Fig. 132 Síntese visual a destacar a trilogia simbólica, cruz Ordem de Cristo, Escudo das Armas Nacionais e Esfera Armilar, ao longo do século. Fonte: adaptado pela autora de, A. «D Luiz da Cunha» (Coelho, 1838, n.º 87, p. 409); B. «Francisco de Sá de Miranda» (Coelho, 1841, n.º 223, p. 252); C. «Salvador Corrêa de Sá e Benavides» (Fonseca & Coelho, 1841, n.º 240, p. 385); D. «Um Monumento na Sé de Lisboa» (Silva & Coelho, 1859, n.º 28, p. 217); E. «Janella da casa do capitulo, no convento de Christo, em Thomar, 1867, n.º 48, p. 381); F. «Interior da capella sepulchral do fundador, na igreja da Batalha» (Lima & Pedroso, 1865, n.º 27, p. 209); G. «Bartholomeu Dias descobre o Cabo da Boa Esperança e colloca o Padrão de S. Filippe (Setembro de 1487)» (Bastos, Penoso Jr., G. & Alberto, 1880 n.º 55, suplemento); H. «El-rei D. José I» (Alberto, 1882, n.º 123, p. 113).

Os exemplos que continuaremos a mostrar mostram o trabalho desenvolvido pelos ilustradores, gravadores e redatores, na fixação destes símbolos na mente do público leitor ao longo do século. Recordamos que **estas linguagens simbólicas que o nacionalismo cultural utiliza contêm as dimensões cognitivas e expressivas conjugadas. Portanto, os símbolos difundidos através das imagens impressas nos periódicos, transportam conceitos cruciais para a construção da narrativa de identidade nacional veiculada pelas elites intelectuais.**

10.1.4. Símbolos e ícones identificados nas representações de Comemorações patrióticas

Como vimos no capítulo anterior as celebrações da monarquia constitucional tratadas na área temática *Comemorações patrióticas*, produziram um número considerável de gravuras nas páginas dos três periódicos. A celebração considerada como aquela que introduz de forma mais evidente um novo modelo de festividades, foi a aclamação do rei D. Pedro V. Apesar d' *O Panorama*, não ter publicado quaisquer gravuras da cerimónia, as explicações que a seguir daremos, justificam-se, pois ajudam a compreender melhor as características simbólicas deste tipo de celebrações e a sua evolução ao longo do século.

É com Seixas (2011, pp. 71-73) que nós apreendemos mais concretamente em que consistiram as diferenças entre esta aclamação da Monarquia Constitucional e aquelas do Antigo Regime. Aparentemente do ponto de vista formal esta cerimónia não diferiu muito, constituindo-se pelos quatro momentos tradicionais já mencionados anteriormente: o juramento e a aclamação do rei; o solene *Te Deum*; a entrega das chaves da cidade de Lisboa; e uma parada com desfile diante do novo soberano. Foi o que aconteceu no dia 16 de setembro de 1855, mas com algumas inovações. Entre elas, na sala das cortes a assembleia soberana era agora constituída por parlamentares eleitos por cidadãos votantes. O julgamento do rei reiterava agora a fidelidade à carta constitucional. E a terceira diferença que do ponto de vista simbólico é aquela que nos interessa enfatizar, é que no final do juramento depois de o alferes-mor ter aclamado o rei com o brado tradicional na varanda do edifício, o rei não veio à janela para ser aclamado. Foi aclamado na praça do Comércio onde o aguardava uma multidão. Como o autor evidencia, esta é a alteração mais importante do ponto de vista da encenação pública e do simbolismo. Depois da tradicional missa em ação de graças na Santa Sé, o rei dirigiu-se para o Terreiro do Paço onde tinha previamente sido erguido um pavilhão para a cerimónia da entrega das chaves da cidade de Lisboa. Este pavilhão, construído a preceito constituía-se em si próprio um elemento visual incorporado de símbolos e ícones. Como nos refere Seixas (2011) o pavilhão era:

“formado por columnas colossaes imitando um templo romano” (...) “rodeado de quatro tropheos, um militar composto de armas e petrechos de guerra vindos do arsenal do exercito, outro composto de symbolos do commercio, o terceiro de emblemas nauticos, e o quarto de instrumentos de agricultura. (...) a cada angulo, um pendão de seda azul e branco, todos içados a grande altura. Servia de sobreceço á cadeira do throno, collocada no centro do pavilhão, uma grandiosa corôa dourada, d’onde pendiam oito cortinas de veludo carmesim, orladas de ouro, que vinham

prender nas columnas interiores. Todo o mais cortinado do pavilhão era de nobresa escarlata. (p. 79)

O autor salienta o caráter alegórico do pavilhão. Este, como podemos depreender do texto citado, alude na sua forma à Roma Antiga e a decoração incorpora símbolos que tinham a função de conotar a conceção monárquica da sociedade, (na sua definição e relações de poder). Os símbolos aludiam, então, à força militar, ao comércio, à marinha e à agricultura. As cores, azul e branco, representavam a bandeira da monarquia constitucional, o vermelho carmesim é a cor por excelência que conota o sagrado e o poder. Em Roma o vermelho era «a cor dos generais, da nobreza, dos patrícios: ela torna-se, em consequência a cor dos Imperadores» (Chevalier e Gheerbrant, 1982, p. 687).

Além do pavilhão, toda a praça do Comercio assumia um caráter simbólico, pois todas as janelas do Terreiro do Paço estavam decoradas com «sedas, damascos e velludos, sobressaindo a tudo as Bandeiras Nacionaes» (Seixas, 2011, p. 79). Finalmente, o autor sublinha que a câmara lisboeta tinha mandado colocar entre cada varanda do andar nobre, um escudo das armas das «principaes cidades e villas do reino» (Seixas, 2011, p. 80) pintados de modo a poderem ser iluminados à noite. O autor refere que se depreende do relato das festas que este friso heráldico do terreiro do Paço teria exercido um fascínio especial sobre as pessoas, pela «“novidade” da ideia» e pelo «“multiforme dos emblemas” e o “garrido das côres”» (Seixas, 2011, p. 80). Segundo o autor, este tipo de espetáculo não era habitual e, portanto, terá atraído a curiosidade da população que tinha vindo assistir às cerimónias da aclamação do novo rei. O sentido simbólico do friso heráldico pode-se apreender no cerimonial e no discurso do presidente da câmara de Lisboa pronunciado dentro do pavilhão e citado por Seixas (2011):

“Senhor! [...] No seio da representação nacional, acaba Vossa Magestade de prestar o juramento prescripto na constituição do estado, recebendo alli, como emblemas do poder, a corôa que ornou a cabeça veneranda do primeiro Affonso, e o sceptro que o braço invencível de D. João I tão gloriosamente sustentou; agora aqui, senhor, **no meio de todo este innumero povo, que vos ama e vos respeita, cercado de todos estes brazões e armas, como que representando as cidades e villas mais notaveis destes reinos, recebei as chaves desta muito nobre e sempre leal cidade de Lisboa, como symbolo da posse que Vossa Magestade toma do imperio portuguez, e do coração de todos os portuguezes, que, com a maior dedicação, e leal fidelidade, acclamam a Vossa Magestade por seu legitimo Rei.**” Logo que terminou o seu discurso, o chefe da edilidade ofereceu ao monarca as chaves da cidade, cumprindo uma disposição que remontava ao regimento manuelino e simbolizava então o domínio do soberano sobre a cidade, entendimento que aliás se perpetuava ainda na primeira metade do século XIX. (p. 81 [negrito nosso])

A entrega das chaves da cidade, como Seixas (2011, p. 81) esclarece, tinha a função de consolidar o gesto da aclamação. Através da transmissão do objeto alegórico (as chaves) o rei recebia o poder que o povo lhe conferia, ao devolvê-las confirmava a sua fidelidade. Por fim, o presidente da câmara pegou no estandarte municipal e voltado para o povo bradou: «“Real, Real, Real, pelo muito alto, muito poderoso e Fidelissimo

Rei de Portugal D. Pedro V”, a que todo o povo e tropa que enchia a praça respondeu: “Viva! Viva!”» (Seixas, 2011, p. 82).

Do que acabámos de relatar enfatizamos particularmente duas questões: a primeira é a aclamação pública ter-se realizado no Terreiro do Paço na presença do povo, acontecimento inédito para a altura. A segunda é a **simbologia contida nos vários elementos heráldicos que exerciam um fascínio mágico sobre a população**, facto que também era uma novidade. As armas dos municípios «simbolizavam o território e o povo sobre os quais D. Pedro V passaria a reinar. (...) A heráldica municipal ganhava assim nova projecção: a partir do momento peculiar da aclamação de D. Pedro V, ela passava a participar, de forma simbólica patente para todos, na organização política da monarquia portuguesa» (Seixas, 2011, pp. 82-86).

Referimos que *O Panorama* não publicou nenhuma gravura sobre esta cerimónia, mas publicou um conjunto de textos alusivos escritos por Vilhena Barbosa, nos quais, segundo Seixas, se intui a importância atribuída a um modelo de cerimónia que além de simbólica deveria ser essencialmente: «*nacional*, representativa da profunda relação existente entre o soberano e o povo» (Seixas, 2011, p. 150). Por outro lado, Vilhena Barbosa enfatiza particularmente que para simbolizar a nação na sua continuidade histórica, era necessário uma representação dotada também ela dessa mesma antiguidade, desde a génese da nação, «Tal representação existia: era a heráldica» (Seixas, 2011, p. 159).

As constatações de Seixas corroboram as nossas observações, de que **os símbolos heráldicos assumiam uma importância visual impar** nas páginas d’ *O Panorama*, através das inúmeras imagens. A sua capacidade de síntese visual faz deles, uma das melhores **ferramentas para a fixação na memória coletiva de um conjunto de valores sobre a nação desde a sua antiguidade**.

Três anos depois da aclamação, em 1858, D. Pedro V casa-se com a princesa D. Estefânia, e como vimos no capítulo anterior, ambos os periódicos, *O Panorama* e o *Archivo Pittoresco*, publicaram várias gravuras das celebrações e é em algumas destas imagens que nós podemos observar alguns dos símbolos que constituíram o sistema simbólico representativo da cerimónia da aclamação de D. Pedro V.

Segundo Seixas (2011, p. 101), ergueu-se de novo no terreiro do Paço, o mesmo **pavilhão alegórico**, repetindo-se o **ritual simbólico da entrega das chaves da cidade** e ornaram-se também os vãos da praça do Comercio com os **brasões das varias cidades e vilas do reino**. Mais uma vez a heráldica alcançava grande protagonismo e toda a cidade foi decorada de símbolos e ícones para a ocasião.

A cerimónia do matrimónio realizou-se segundo a tradição no Templo de S. Domingos e as duas gravuras que mostrámos nas Fig.(s) 96 e 97 no capítulo anterior, exibem o protagonismo assumido pela heráldica e a vexilologia. Podemos observar que o interior da igreja está ornamentado de **bandeiras, escudos das armas portuguesas e esferas armilares** e o texto completa a imagem com informações detalhadas:

Foi entregue aos senhores Rambois e Cinnati, a decoração d’este esplendido templo. Na parte exterior, em frente da sua entrada principal, levantou-se um peristilo para o prestito real, cuja estampa damos. Era da ordem composita. Oito columnas a branco e oiro supportavam os entablamentos com as armas unidas dos augustos esposos, alternadas com escudos em que se assentaram as cifras P. E. Era tudo forrado a

damasco, e assim também a armação do templo. (...) Todas aquellas tribunas, e as molduras da igreja, eram decoradas igualmente com escudos e esferas. (Templo de S. Domingos nos Festejos Reaes, 1858, pp. 273-274)

A Fig. 133 mostra-nos uma vista da rua do ouro com um Arco Triunfal, construído especificamente para o evento e decorado com: **escudos das armas de Portugal e da Alemanha, bandeiras bi-colores (azul e branco) e monogramas com as iniciais (P. E)**, Pedro e Estefânia. O próprio Arco Triunfal é uma **representação simbólica que remete para a Antiga Roma**. Nessa época estes arcos simbolizavam o triunfo dos romanos e a superioridade da sua cultura, conotação que se pretendia transportar para estas festas dos matrimónios dos monarcas.

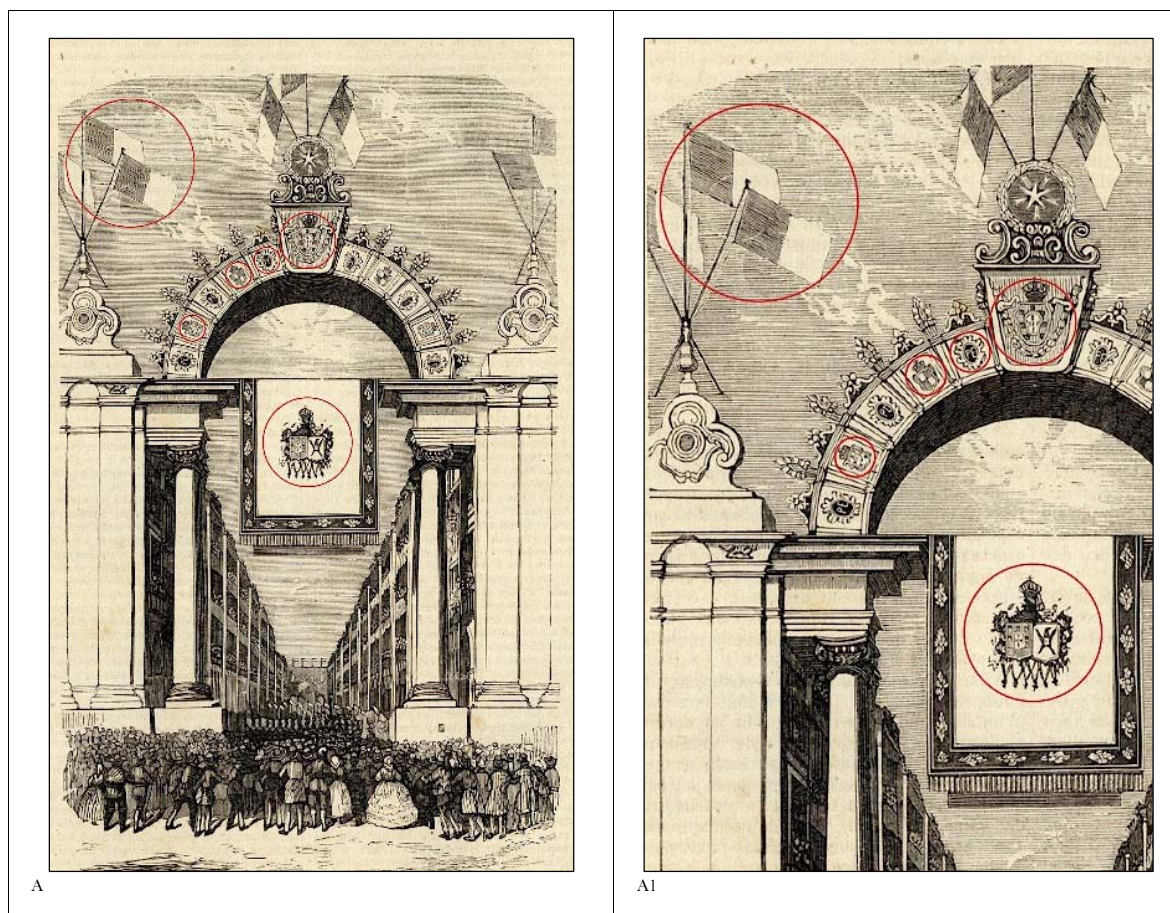


Fig. 133 Composição visual a destacar os símbolos de soberania aplicados no Arco Triunfal Rua do Ouro. Fonte: adaptado pela autora de, (Silva & Flora, 1858b, n.º 48, p. 381).

O modelo de celebração da aclamação do rei D. Pedro V e da cerimónia do seu matrimónio viria a ser adotado na aclamação de D. Luís em 1861: «O programa da aclamação de D. Luís não só seguiu o que fora determinado para a do seu irmão, como recuperou também as principais directivas para a decoração do terreiro do Paço. O que havia sido novidade em 1855 tornara-se costume em 1861» (Seixas, p. 102). Portanto, voltaram-se de novo a colocar os monogramas régios em alternância com as armas das vilas e cidades, bandeiras e flâmulas azuis e brancas por todo o lado com os escudos das armas portuguesas.

No desembarque da rainha D. Maria de Saboia na praça do Comercio em 1862, a encenação repetia-se de igual modo. A imagem publicada no *Archivo Pittoresco* que apresentámos no capítulo anterior na Fig. 100 e que agora assinalamos em dois pormenores ampliados na Fig. 134 na página seguinte, mostra o mesmo pavilhão que, segundo o autor citado, foi mais uma vez aproveitado e decorado³⁰⁰ para receber a rainha, entregar-lhe as chaves da cidade de Lisboa e felicita-la pela sua chegada ao reino de Portugal. Como podemos constatar através do relato no *Archivo*, os símbolos e ícones presentes através da heráldica e da vexilologia adquirem novamente um protagonismo impar e as imagens publicadas no periódico não o desmentem. Voltaram a decorar-se os vãos dos edifícios com os **escudos das armas, monogramas dos reis, bandeiras azuis e brancas, flâmulas**, entre muitos outros elementos simbólicos:

Nos intervallo das janellas, em volta da praça do Commercio, estavam collocados, alternadamente, escudos das armas reaes portuguezas e italianas, e bem assim as das provincias do reino, circundados todos de bandeiras portuguezas e italianas enlaçadas, e nos cantos, sobre os peitoris das saccadas, infinidade de vasos de flores, e pendentes das saccadas vistosas colchas de diversas côres, bordadas de arabescos de oiro e prata, orladas de franjas. Os intervallos das janellas do andar superior eram ornados de grandes medalhões, com grinaldas de flores, bandeiras e festões. Na platibanda geral da praça havia grande numero de bandeiras, e em volta junto aos passeios, grandes mastros venezianos. (Desembarque de S. M. a rainha D. Maria de Saboya, 1862, p. 243)

Podemos perceber, através da gravura na mesma figura, dois dos escudos de armas pertencentes ao friso heráldico, bem como os escudos das armas portuguesas colocados a ornamentar os edifícios, o pavilhão e os mastros e uma infinidade de bandeiras e flâmulas que esvoaçam por todo o lado. Como o texto refere, o desenho de Nogueira da Silva foi realizado:

(...) sem auxilio de photographia, mas tão fiel como podem testemunhar os que assistiram ao acto que ella representa. A chapa em que elle a desenhou com incrível rapidez, foi logo distribuida por todos os nossos gravadores, que trabalharam incessantemente com o esmero que a estampa demonstra. (Desembarque de S. M. a rainha D. Maria de Saboya, 1862, p. 244)

³⁰⁰ As decorações do pavilhão e da praça do Comércio foram do desenhador da repartição técnica da câmara municipal de Lisboa, José Geraldo de Felgueiras Junior. As decorações das galerias e o plano geral da iluminação da praça ficaram a cargo do arquiteto da câmara, Pezerat. As iluminações foram executadas pelo fabricante de candeeiros Manuel Joaquim da Silva. As pinturas foram realizadas por Luiz Antonio Ferreira e Guilherme Augusto. (Desembarque de S. M. a rainha D. Maria de Saboya, 1862, n.º 31, p. 243).

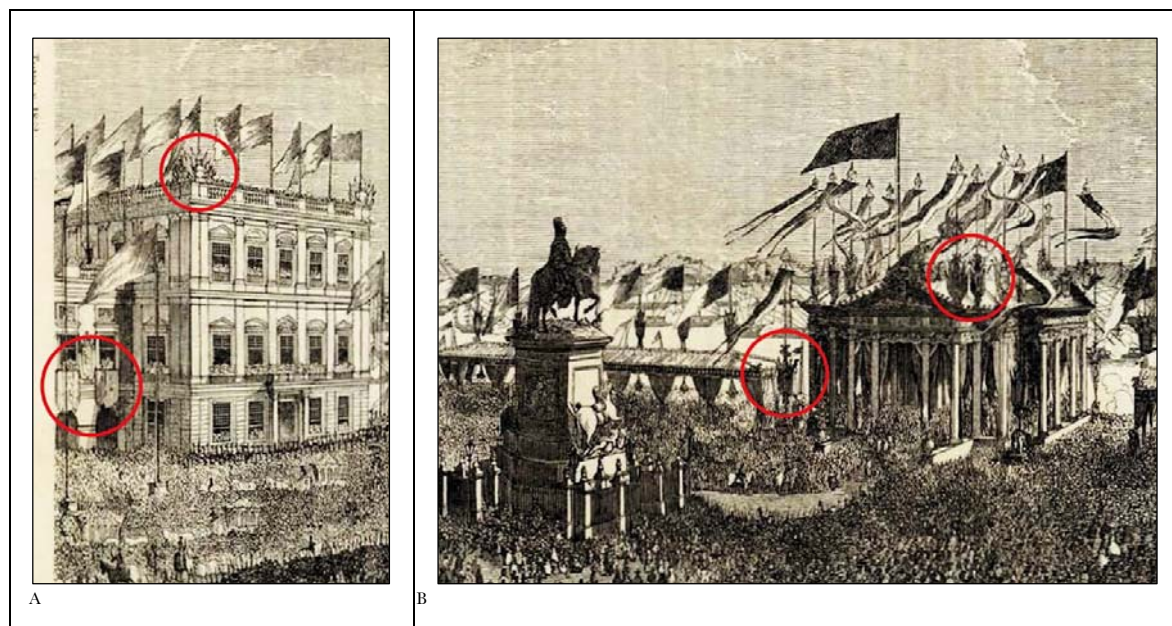


Fig. 134 Composição visual com dois pormenores ampliados (A e B), a destacar os símbolos heráldicos e de vexilologia que decora o Terreiro do Paço no desembarque de S. M. a rainha D. Maria de Saboia. Fonte: adaptado pela autora de, (Silva, Coelho, Alberto & Pedroso, 1862, n.º 31, p. 241).

À noite, ainda segundo o mesmo texto, o pavilhão e toda a praça se iluminavam com 5.300 luzes de gás criando um efeito mágico.

Podemos elencar uma lista de elementos simbólicos de várias ordens (símbolos, ícones e indícios) que conseguimos apreender através das ilustrações e dos respetivos textos que as complementam. Porque apesar das ilustrações não terem som, nem cor, o texto, neste aspeto torna-se fundamental, completando a informação com descrições tão detalhadas que quase se ouvem as salvas de artilharia e se vêem as cores das bandeiras e a luz dos fogos de artifício. Recordamos que estas três distinções de signos que a semiótica nos ajuda a diferenciar são complementares.

O vasto conjunto de elementos simbólicos constitui-se num sistema de signos estruturado dividido pelo menos em 4 vertentes principais interligadas, **forma, cor, luz e som**. O som constituía-se por bandas de música; galope da cavalaria; fogos projetados do castelo e das fortalezas; salvas de artilharia; foguetes de girândolas lançados dos barcos fundeados no Tejo; repiques de sinos, entre outros. Como pudemos ver no 3.º Capítulo, nas explicações de Bonfantini (2008, p. 23), sons musicais e melodias são **ícones**. Já o galope da cavalaria é um **indício**, mas também neste caso é um **símbolo** do poder da monarquia. A cor expressava-se através das sedas, damascos e veludos carmesim; dos pendões de seda azul e branca; das vestes das tropas em parada; das vistosas colchas de diversas cores, bordadas de arabescos de ouro e prata; dos medalhões com grinaldas de flores coloridas; das amplas bandeiras azuis e brancas que se desenrolavam com as *quinas triunfais*; das flâmulas azuis e brancas ondeantes; dos monogramas a ouro e prata; do colorido dos vários escudos das armas portuguesas e estrangeiras; dos brasões dos municípios de múltiplas cores; das esferas armilares a ouro e dos coches dourados do cortejo real. Todos estes elementos são simbólicos. São **símbolos** e **ícones** que visam conotar os conceitos implícitos ao sistema de governo vigente e ao conceito de nação portuguesa. A luz manifestava-se através dos fogos de artifício; das iluminações a gás a decorar os arcos

trionfais, as janelas dos edifícios e as estátuas; dos monogramas e escudos das armas iluminados; dos balões, lanternas e fogachos que por todo o lado enfeitavam a cidade. A forma encontra-se em tudo o que acabámos de referir, pois todos estes elementos têm forma.

Este vasto conjunto de elementos simbólicos era devidamente organizado para desempenhar um magnífico aparato teatral que assinalava as comemorações patrióticas da Monarquia Constitucional. Depois, ainda era **representado, fixado e difundido**, através das imagens em gravuras de madeira e respetivos textos descritivos, nos periódicos ilustrados.

Salientamos particularmente neste sistema composto por diversos signos, os símbolos e ícones heráldicos, pelo alcance e protagonismo visual que tinham devido à sua capacidade de síntese formal e simbólica.

Este modelo de celebrações cívicas introduzido pelo liberalismo era utilizado como uma estratégia cultural e política com o objetivo principal de suscitar uma grande adesão do povo aos novos ideais. Para resumir e reter alguns conceitos que nos parecem fundamentais diríamos que: da mesma forma que os monumentos portugueses ou os vestígios arqueológicos permitiam compreender o que havia sido o passado nacional; ou do mesmo modo que o manuelino era enaltecido pelos intelectuais como estilo nacional imbuído de valores de grandiosidade dos descobrimentos marítimos; ou ainda da mesma maneira que os heróis nacionais representavam os vestígios do passado; **a heráldica, através dos seus símbolos e ícones, também se constituía uma parte integrante deste programa nacionalista de base historicista que era preciso exhibir, exaltar, difundir e fixar através de imagens e textos nos jornais ilustrados.**

Quando se iniciaram, no final do século, as celebrações dos grandes homens já se operava um sistema simbólico bem estruturado para as comemorações cívicas: **escudos das armas portuguesas, coroas reais, bandeiras e flâmulas azuis e brancas, monogramas e efígies reais; brasões de armas dos municípios**, e tudo conjugado com outros elementos simbólicos relacionados com o som e a luz.

10.2. Representações simbólicas visuais e gráficas da exaltação patriótica do final do século XIX

No final do século surgiu uma nova tipologia de comemorações que introduziu algumas novidades que viriam a provocar mudanças significativas na perceção dos indivíduos em relação ao conceito de nação. Nos festejos das aclamações e dos casamentos reais, os cidadãos eram sobretudo convocados a um estado de deslumbramento essencialmente passivo perante o poder régio. As comemorações dos Centenários, pelas características da sua ideologia, provocariam uma participação ativa da população.

Recordamos que, devido a circunstâncias de ordem política, principalmente relacionadas com a questão de conflito com as fronteiras das colónias africanas (questão colonial), o nacionalismo e a identidade nacional no final do século XIX, passou a ter um impacto maior na população. Um dos acontecimentos que mais repercussão teve foi o Ultimato Britânico:

(...) em Janeiro de 1890, provocou uma autêntica onda de choque na sociedade portuguesa, porque representava uma tremenda humilhação que abalava os sonhos imperialistas mais delirantes de alguns sectores políticos e, sobretudo, mostrava a debilidade da posição do país na cena internacional. (João, 1999, p. 68)

Neste sentido, o sentimento patriótico expandiu-se e as colónias começaram a ser consideradas cruciais dentro do contexto do património nacional. Este facto proporcionou o desenvolvimento de um quadro ideológico de cariz mais nacionalista e imperialista.

A grande difusão da Imprensa e a expansão do ensino ao longo do século permitiram uma capacidade maior de perceção da identidade nacional e o reconhecimento dos interesses da Pátria como valores primordiais. Tornou-se, por conseguinte, mais fácil a intervenção das elites, que passaram a dirigir-se também às classes mais populares, através do apelo ao espírito cívico com a utilização de processos mais persuasivos, como aqueles que se verificam nas comemorações dos Centenários dos Grandes Homens e dos Grandes Acontecimentos. Explicámos no 5.º Capítulo que estas comemorações de inspiração francesa visavam ressuscitar o passado baseando-se sobretudo no culto dos heróis pátrios. Esta conceção de efemérides integrava-se na filosofia positivista definida inicialmente pelo filósofo francês Auguste Comte e desenvolvida amplamente pelos seus vários discípulos franceses e ingleses. O maior objetivo era a exaltação patriótica por meio de um passado glorioso marcado por heróis. Através do Grande Homem homenageado e de acontecimentos notáveis, pretendia-se que a coletividade seguisse os modelos que funcionavam como «lições vivas de memorização» (Catroga, 1998c, p. 221). A grande comemoração encenada serviria desta forma para unir os sentimentos da comunidade e dar uma coesão nacional. Teófilo Braga e Emídio Garcia foram grandes protagonistas no desenvolvimento e adaptação desta ideologia de comemorações em Portugal, «Teófilo constrói assim aquilo a que se chama uma “História com nomes”, isto é, uma história biográfica, de exaltação das grandes individualidades» (Matos, 1990, p. 115).

Catroga (1998c, pp. 221-361) no seu estudo sobre estas comemorações cívicas em Portugal realiza uma leitura global agrupando-as segundo a temática e os valores implícitos, em ciclos diferentes ao longo do tempo, desde a sua emergência em 1880 até aos finais do século XX. O autor identificou 5 ciclos diferentes e denominou-os da seguinte forma: *nacionalista-imperialista e da refundação nacional*; *questão religiosa*; *consagração de regimes*; *engrandecimento e heroicidade militar*; e *enaltecimento da grandeza artístico-científica*. Este estudo mostra-se muito interessante, pois permite intuir a utilização de sistemas simbólicos visuais correspondentes à temática e incorporados nas encenações e decorações públicas, para cada ciclo de comemorações.

Os Centenários ocorridos até ao final do século XIX foram os seguintes: *Terceiro Centenário de Luís de Camões*, (1880); *Centenário do Marquês de Pombal* (1882); *Quinto Centenário do Infante D. Henrique* (1894); *Sétimo Centenário do Santo António* (1895); e *Centenário da Índia* (1897-1898).

Segundo o estudo de Catroga (1998c), as Comemorações Camonianas, as Henriquinas e as Comemorações da Descoberta do Caminho Marítimo para a Índia inserem-se no ciclo *nacionalista-imperialista e da refundação nacional*. As Comemorações Pombalinas e as Antoninas inserem-se no ciclo da *questão religiosa*. Estes ciclos continuam pelo século XX.

Nos dois subcapítulos seguintes faremos abordagens de somente dois centenários: o *Tricentenário de Camões* e o *Quinto Centenário do Infante D. Henrique*, no sentido de mostrar os vários elementos simbólicos visuais que de forma organizada representam a narrativa de identidade nacional que se relaciona com este ciclo — *nacionalista-imperialista e da refundação nacional*. O intuito deste sistema simbólico visual era sobretudo, como afirma João (1999): «reafirmar mitos como o da “herança sagrada” e da absoluta necessidade de manter o Império, considerado a condição da própria independência nacional» (p. 73). As elites, através de um conjunto de encenações públicas carregadas de simbolismo, chamavam a atenção (dentro e fora do país) para os feitos históricos dos portugueses relacionados essencialmente com a época considerada por elas gloriosa — os Descobrimentos marítimos — justificando assim os direitos que reivindicavam na partilha colonial no concerto das nações europeias.

10.2.1. Terceiro Centenário de Luís de Camões (1880)

As comemorações de Centenários marcaram a segunda metade do século XIX por toda a Europa. A celebração de Camões não foi um caso isolado. Vimos no Capítulo 5.º que, Leerssen e Rigney (2014), apontam uma grande lista de homenageados, na maioria deles escritores ou poetas importantes para as suas nações, tal como Camões para Portugal. Quando o seu Tricentenário foi comemorado, já tinham acontecido na Europa: o Centenário do nascimento de Goethe, em Frankfurt no ano de 1849 e de Friedrich Schiller, em Estugarda em 1859; o Centenário do nascimento de Robert Burns em Glasgow, em 1859; o Tricentenário de Shakespeare em 1864, que envolveu uma grande exposição e um festival no *Crystal Palace*, em Londres, juntamente com celebrações públicas em Stratford e noutras partes do mundo anglófono; o sexto Centenário do nascimento de Dante em Florença, em 1865; o Centenário de Walter Scott em Edimburgo, em 1871; o quinto Centenário da morte de Petrarca comemorado em França e Itália em 1874; o duplo Centenário da morte de Rousseau e Voltaire, em Paris em 1878; e o Centenário do nascimento de Thomas Moore em Dublin, em 1879. Em 1880, enquanto Camões era celebrado em Portugal, Pushkin era comemorado em Moscovo e S. Petersburgo.

Leerssen e Rigney (2014) confirmam que neste primeiro conjunto de centenários, todas as nações enfatizaram a memória de eventos históricos e de indivíduos que se tornaram ilustres por feitos em prol da pátria, e salientam que as nações deram especial atenção aos heróis da esfera cultural. O que indica a importância atribuída às artes como garante da continuidade da nação e do seu sentido de realização: «Culture trumped politics when it came to centenaries»³⁰¹ (Leerssen & Rigney, 2014, p. 16).

Smith (1997) também atribui às artes um papel de relevo na expressão e celebração do nacionalismo que como já vimos, segundo o autor, pode ser encarado como um movimento ideológico que cria os conceitos de nação e de identidade nacional: «Quem melhor do que poetas, músicos, pintores e escultores podia dar vida ao ideal nacional e divulga-lo por entre o povo?» (Smith, 1997, p.119).

Embora estes centenários sejam todos «acontecimentos» singulares e únicos de cada nação, Leerssen e Rigney salientam o facto de todos celebrarem escritores ou poetas nacionais. Esta predominância deve-se sobretudo ao facto do enorme prestígio

³⁰¹TLA: «quando se tratava de centenários a cultura superou a política» (Leerssen & Rigney, 2014, p. 16).

que a literatura desfrutava neste período «as representing the *sumum* of culture and the arts, a prestige that had been intensified by the Romantic belief in the quasi-redemptive powers of an “aesthetic education”»³⁰² (Leerssen & Rigney, 2014, p. 16). Os autores esclarecem que num momento de crescente alfabetização, não surpreende que a literatura tenha figurado de forma proeminente nos panteões e nas celebrações de cânones nacionais. Pois estes eram considerados os grandes homens que se tornaram figuras ilustres para a construção de uma ideia de nação:

The lasting and constantly renewed canonicity of literary works and the men who wrote them helped reconcile the state's history with the nation's memories, bringing together different periods and regimes in a timeless sanctuary of collective self-recognition linked to a canon of ever-reproducible texts.³⁰³ (Leerssen & Rigney, 2014, p. 16)

Por outro lado, os autores salientam que a literatura tem um carácter «memory-reflexive» assim como «memory-productive». Ou seja, tem a capacidade de refletir e transmitir ou mesmo produzir histórias, neste caso histórias sobre a nação: «Literary works could become storehouses of cultural memory, thus helping to give modern societies deep roots that were then displayed, articulated, and celebrated in the here and now of centenary celebrations»³⁰⁴ (Leerssen & Rigney, 2014, p. 19).

Como referimos no 4.º Capítulo, a teoria de Anderson (1991) dá especial ênfase aos sistemas culturais para o alcance de uma consciência nacional e construção de uma ideia de nação. Para o autor, a ideia de nação é algo que tem de ser imaginado, através de um processo de abstração tal, que permita conceber vínculos entre os cidadãos sem que estes se conheçam. O autor defende que o fenómeno do nacionalismo pode ser observado sobretudo pela capacidade que as comunidades têm, através do poder da imaginação, de se definirem e criarem «comunidades imaginadas». Como vimos, esta capacidade de imaginar a nação só foi possível a partir duma Europa do século XVIII, na qual se operavam grandes transformações culturais. Entre elas, o autor enfatiza particularmente o aparecimento do romance moderno, e o desenvolvimento do «print capitalism» como fatores relevantes para a consciencialização da nação por parte de uma população mais alargada. Neste contexto salientamos também o aparecimento do romance histórico pela sua capacidade narrativa de transmissão de uma *certa ideia* do **passado da nação e dos heróis da pátria**. Recordamos a este propósito que enfatizámos no 9.º Capítulo, a importância que tinham as ilustrações que acompanhavam os romances históricos publicados nos periódicos. Os desenhos, pelo facto de evidenciarem uma quantidade de informações da cena que o autor pretendia realçar funcionavam no sentido de tornar tangível uma ideia abstrata e fixar na memória o conteúdo histórico considerado mais relevante. Isto leva-nos a dizer que a **Imprensa ilustrada** terá tido

³⁰²TLA: «representando o *sumum* da cultura e das artes, um prestígio que se tinha intensificado pela crença romântica nos poderes quase redentores de uma "educação estética"» (Leerssen & Rigney, 2014, p. 16).

³⁰³TLA: «As obras literárias-modelo e os homens que as escreveram, constantemente renovadas e duradouras, ajudaram a reconciliar a história do Estado com as memórias da nação, reunindo diferentes períodos e regimes num santuário intemporal de auto reconhecimento coletivo ligado a um cânone de textos sempre reproduzível» (Leerssen & Rigney, 2014, p. 16).

³⁰⁴TLA: «As obras literárias podem-se transformar em depósitos de memória cultural, a serem exibidas, articuladas e celebradas no aqui e agora das celebrações do centenário, ajudando assim a fornecer às sociedades modernas raízes profundas» (Leerssen & Rigney, 2014, p. 19).

neste contexto um **papel crucial, através da sua comunicação visual eficaz associada à narrativa escrita.**

Leerssen e Rigney (2014, p. 11) defendem que o protótipo das celebrações de heróis literários foi Shakespeare. As celebrações do seu Tricentenário tiveram um carácter grandioso englobando inúmeras atividades: hinos; demonstrações literárias; performances; concursos públicos; novas edições de livros sobre a sua obra; pinturas; ilustrações; fotos; um busto que esteve presente no *Crystal Palace*, entre outros objetos de culto. Como os autores salientam este intenso investimento comemorativo ajudou a estabelecer e ampliar continuamente a posição do escritor como figura-chave no cânone da literatura inglesa. Por outro lado, também o tornou numa referência europeia. Shakespeare tornara-se um marcador de identidade nacional, definindo os «ingleses», e constituindo-se numa fonte de prestígio «entre nações estrangeiras». Era como um «ornamento» para exibir tanto em casa como no exterior.

O Tricentenário de Camões perseguiu este protótipo foi o modelo matricial deste tipo de comemorações realizadas em Portugal. Em 1880 Camões era uma escolha óbvia. Por um lado, a década de 70 tinha-o democratizado maioritariamente através dos estudos de Teófilo Braga e Oliveira Martins. Por outro, as décadas do primeiro e segundo Romantismo com características de exaltação liberalista e heroísmo romântico protagonizadas sobretudo por Garrett, Herculano e Castilho, escolheram-no como o principal representante do poeta-herói romântico. Também temos vindo a mostrar que Camões e tudo o que com ele estivesse relacionado foi sendo retratado em imagens inúmeras vezes através dos três periódicos ilustrados. Igualmente pudemos observar, pelos textos e imagens divulgadas no *Arquivo*, a forma emotiva como foram conduzidas as celebrações do lançamento da pedra fundamental e depois a inauguração da sua estátua em 1867.

Camões integrava-se perfeitamente no contexto dos ideais que regiam as escolhas dos homenageados por toda a Europa das nações. O poeta realizara o feito de *cantar* a História, através da qual Portugal tinha contribuído para o progresso humano — os Descobrimentos — e ao transpô-la para Epopeia transforma-se no seu poeta-herói, incorporando ele próprio o Mito de Portugal. Torna-se portanto, como já dissemos, o representante máximo da nacionalidade portuguesa, gerando assim o mais importante *ícone simbólico* de Portugal no século XIX, perfeito para ser enaltecido e comemorado. O texto do programa da grande celebração de 1880 não deixa margem para dúvidas:

(...) a individualidade de Camões, sendo a mais genuína expressão do genio portuguez e envolvendo pelo character da sua epopeia a mais poderosa affirmação de todas as energias em que se funda a existencia da nossa nacionalidade, é por esse facto o mais alto symbolo patriótico que se pode propôr á estima dos corações portuguezes. Despertar pela invocação d'esse nome glorioso o maior numero de adhesões concordes, pacificas e fraternas, em torno de uma ideia pura e exclusivamente portygueza — foi o intuito do jubilei camoneano. (Programa da Celebração, 1880, p. 3)

O projeto das festas, embora guiado pelo mesmo modelo de festas aplicado às aclamações e casamentos da monarquia, introduziu novidades cruciais inspiradas nos centenários que ocorriam um pouco por toda a Europa. Estas novidades viriam a produzir transformações significativas no envolvimento da população que passou a ter um comportamento participativo. Perante esta transformação pode dizer-se que a

celebração afirmou-se finalmente como um evento de âmbito nacional. Como vimos, este era um desejo a alcançar através das comemorações cívicas desde o triunfo do liberalismo, mas só com as festas de Camões se pode efetivamente considerar festas da nação, razão pela qual se converteram num enorme sucesso:

Camões era uma figura consensual na sociedade portuguesa, reconhecido como um génio e um símbolo da nacionalidade. (...) o poeta deu expressão aos três elementos fundamentais que caracterizavam uma nacionalidade: a tradição, que é a base da “unidade moral” de um povo, a língua e o território, que foi descrito e glorificado pela sua pena. (João, 1999, p. 62)

O consenso constituiu-se uma característica comum deste tipo de festividades das nações modernas. O que importava era celebrar a unidade da nação. É importante salientar que embora os interesses políticos e educacionais fossem realmente importantes nesta época, o prazer era o grande elemento chave nestes eventos. Como Leerssen e Rigney (2014) enfatizam a cultura de memória do século XIX foi celebradora e afirmativa, se não mesmo triunfalista, pois tratava-se de festejar «the “great things that people had achieved together”»³⁰⁵ (Leerssen & Rigney, 2014, p. 16). Tratava-se, pois, de comemorar a **Era de Ouro de cada nação**, e em Portugal esta, pelas razões já inúmeras vezes apontadas, remetia para a época dos Descobrimentos marítimos. No que diz respeito aos símbolos e ícones, como adiante veremos, as imagens publicadas n’ *O Occidente* mostram que, além dos **símbolos heráldicos relacionados com o poder régio e os brasões de armas dos municípios, difundiram-se inúmeros símbolos relacionados com o homenageado e com os Descobrimentos**.

O Trientenário de Camões foi organizado pela Imprensa, que assumiu toda a responsabilidade elegendo uma comissão composta por: Teófilo Braga, Ramalho Ortigão, Eduardo Coelho, Luciano Cordeiro, Rodrigues da Costa, Pinheiro Chagas, Jaime Batalha Reis, Sebastião de Magalhães Lima e Rodrigo Pequito, para tratar da organização da efeméride: «O “Grande Comité da Imprensa” conseguiu juntar cerca de meia centena de periódicos de todos os quadrantes ideológicos e versados nos mais variados assuntos (...)» (João, 1999, pp. 189-190). Este facto é bem demonstrativo da importância crescente que a Imprensa ia assumindo na sociedade portuguesa. Durante os dias dos festejos os jornais tinham a **dupla função de mobilizar os cidadãos para a participação nas celebrações, e veicular o discurso comemorativo**. E particularmente os **jornais ilustrados ainda tinham a função de mostrar e fixar na memória, através das imagens, aquilo que as elites consideravam importante reter**. Todos os jornais foram convocados a abrir uma rubrica denominada «Centenario de Camões» com o objetivo de preparar «“o espirito publico para a comprehensão do sentido historico d’esta solemnidade» (Programa da Celebração, 1880, p. 3). João (1999) salienta especificamente este facto, pois «suscitou um movimento de solidariedade e adesão dos jornais de todo o país» (p. 252) e abrangeu as colónias e a Imprensa estrangeira. Segundo uma síntese de Brito Aranha, citado pela autora, a celebração envolveu 180 publicações estrangeiras, especialmente

³⁰⁵TLA: «As “grandes coisas que as pessoas haviam conseguido em conjunto”» (Leerssen & Rigney, 2014, p. 16).

brasileiras (88), espanholas (27), francesas (29), italianas (6), inglesas (17), alemãs (11) e polacas (2).³⁰⁶

As festividades foram apoiadas pela Câmara Municipal de Lisboa, pelo governo e saliente-se agora, pela participação ativa dos habitantes da cidade, que se organizaram em comissões, por ruas ou bairros para enfeitar os espaços públicos. As comemorações decorreram nos dias 8, 9 e 10 de junho. Este último, o hipotético dia da morte de Camões, viria a consagra-se durante o Estado Novo, *Dia de Portugal* e feriado nacional.

O vasto programa era constituído por duas partes: «Parte comemorativa» e «Parte festival». Na primeira, estavam incluídas atividades que se destinavam a divulgar a vida e obra de Camões, bem como iniciativas de âmbito educativo (por exemplo conferências para preparar o público para o significado do evento) e iniciativas de assistência social. A parte do festival era constituída por: cortejo cívico; espetáculos nos teatros; banquetes; iluminações e decorações das ruas, praças e edifícios; fogos-de-artifício; arraiais, entre outros. Segundo João (1999), «de acordo com os valores da mentalidade laica, positiva e democrática, inaugurava-se um conjunto de ritos que punha a tónica nos valores da cultura e da educação, do associativismo e da manifestação cívica das populações» (p. 299).

Apesar do caráter laico, a Igreja promoveu algumas cerimónias religiosas, tais como missas solenes pelos «heroes do Oriente» na Sé de Lisboa e no Mosteiro dos Jerónimos. Estas comemorações dos Centenários, embora ambicionassem uma aparência laica tinham vários pontos de contacto com a tradição religiosa. Desde logo, relacionam-se de forma muito evidente com o culto dos mortos, pois tratava-se de comemorar determinadas figuras históricas do passado como modelos idealizados que pelos seus valores excepcionais serviriam de guias para a sociedade. É precisamente com base nestas ideias que as sociedades da era moderna constroem os seus Panteões. Conceito que se prende com o culto dos mortos e que encerra a ideia de *lugares de memória* por excelência. Mitos, celebridades, génios da pátria, grandes homens *imortais* vão para o panteão nacional. Com este conceito subjacente, logo no primeiro dia a cerimónia principal foi a transladação dos restos mortais de Camões e de Vasco da Gama (Fig. 103 do capítulo anterior) para o Mosteiro dos Jerónimos, transformado na época em Panteão Nacional.

O Occidente consagrou seis fascículos consecutivos a partir do n.º 59 inteiramente dedicados ao Centenário. São inúmeras as gravuras e textos relacionados com a vida e obra de Camões e com todas as particularidades dos festejos. Enquanto os relatos descrevem, as imagens mostram-nos o vasto simbolismo associado à efeméride.

Vamos começar pela forma como os artistas idealizaram e materializaram o herói e a História que o envolve, segundo os conceitos estéticos e ideológicos veiculados durante o Centenário. Estas representações simbólicas por meio da imagem ilustrativa terão contribuído para a elaboração de um certo imaginário por parte da população. *O Occidente*, entre outros periódicos ilustrados, produziu uma quantidade importante de representações que conotam significados sobre o poeta e a sua ligação aos Descobrimentos e Expansão do Império português.

³⁰⁶ Segundo a autora: «Mas se tivermos em conta não somente os títulos, mas a quantidade de números dos jornais que se referiram às celebrações, esses totais elevam-se a 560 portugueses e 278 estrangeiros, respectivamente» (João, 1999, p. 252).



Fig. 135 Síntese visual com várias imagens de Camões durante o Tricentenário. Fontes: adaptado pela autora de, A. (Faria, 1624); B. (Gérard, 1817); C. (D'Almeida, 1880, suplemento ao n.º 59, p. 91); D. Macedo, Alberto & Nunes, 1880, suplemento ao n.º 59, p. 89); E. (Luís de Camões, 1880); F. (Pastor, 1880); G. (Pinheiro & Rialto, 1880-1902, p. [34]); H. (Pinheiro, 1880a, n.º 52, p. 4); I. (*10 de Junho de 1880* [Visual gráfico], 1880).

O fascículo n.º 59, o primeiro dos seis é inteiramente dedicado a retratar Camões. Neste fascículo a preocupação máxima era fixar uma imagem do poeta que fosse fidedigna. A Fig. 135 é uma síntese visual que contém várias representações gráficas de Camões que circularam nos jornais ilustrados durante o Centenário. A capa de *O Occidente* é uma gravura a página inteira realizada por Manuel de Macedo e Alberto, a partir de uma fotografia de Henrique Nunes do busto de Camões imaginado e concebido pelo escultor Simões de Almeida (1844-1926). Podemos ver esta imagem na síntese visual marcada com a letra (D). A conceção deste busto persegue uma imagem do poeta que se considerava na altura a mais fidedigna, senão vejamos: na terceira página do mesmo fascículo aparece uma gravura do Fac-símile do retrato contido numa obra de Manuel de Faria e Sousa, podemos vê-la na síntese visual marcada com a letra (C). O texto que acompanha a imagem refere que este é um dos retratos mais antigos de Camões:

Conhecem-se como mais antigos retratos de Camões, o mandado gravar por Gaspar de Faria Severim, que appareceu nos “Discursos políticos,” de seu tio Manuel Severim de Faria (Evora 1624), e o que em Madrid gravou Pedro de Villafranca para os “Commentarios aos Lusíadas” de Manuel de Faria e Sousa (Madrid 1639). (D’Almeida, 1880, p. 91)

No capítulo anterior, na área temática das *Personalidades históricas*, observámos que os periódicos utilizavam as ilustrações com o objetivo de materializar em imagens certos indivíduos para que o público ficasse a saber como eram essas pessoas. Os desenhos que os artistas, na maioria das vezes *inventavam*, enfatizavam certos pormenores físicos e expressões faciais, ou incorporavam certos símbolos que serviam para conotar as suas características especiais. Do mesmo modo procedeu *O Occidente* e outros periódicos ilustrados durante o Centenário. A preocupação principal era dar a conhecer ao público leitor a imagem que se considerava a mais fidedigna para representar o poeta-herói. A verdade é que não se sabia ao certo mas havia que imaginar, sustentar a ideia com explicações para depois a difundir. Como iremos constatar, a imagem representativa do poeta mais disseminada durante o centenário chegaria até aos nossos dias. Nós concebemos no século XXI uma imagem simbólica de Camões recuperada do século XVII e fixada na memória coletiva pelos artistas de Oitocentos.

A maior parte das representações de Camões durante o Tricentenário, tiveram por base a gravura de A. Paulus que figura nos *Discursos políticos* de Manuel Severim de Faria publicados em 1624. Ou seja, 44 anos após a morte de Camões. É também o que nos confirma João (1999) no seu estudo. A figura é a de um homem representado a meio corpo, vestido com uma armadura e colarinho de folhos, cego do olho direito, de barba e com uma coroa de louros na cabeça. Segura na mão direita uma pena e na esquerda um livro conotando um misto de *trovador-soldado*. A coroa de louros, ou coroa triunfal usada desde a antiguidade, era um objeto alegórico distintivo concedido a um general vitorioso na Antiga Roma. A. Paulus quis com certeza atribuir o mesmo sentido alegórico quando o representou no livro de Manuel Severim de Faria. A gravura de A. Paulus é a imagem marcada com a letra (A), na mesma síntese visual.

Outra gravura que já vinha influenciando a iconografia de Camões ao longo do século XIX, e que podemos constatar n' *O Panorama*,³⁰⁷ era um retrato feito pelo pintor François Gérard para uma edição d' *Os Lusíadas* publicada em 1817, pelo Morgado de Mateus (D. José Maria de Sousa Botelho) e impressa na *Imprensa Didot* em Paris. Podemos vê-la na mesma síntese visual, é a imagem marcada com a letra (B). Esta imagem e a anterior são praticamente iguais, a diferença é que Camões segura o livro com a mão direita e a esquerda está apoiada na cintura. A revista *Os Dois Mundos, para o Brasil e Portugal* publicou uma gravura inspirada nesta última, mas o rosto de Camões é mais parecido com o desenho de A. Paulus, é a imagem marcada com a letra (E). O *Diário Ilustrado* publicou na primeira página do fascículo de quinta-feira 10 de junho, uma gravura realizada por Francisco Pastor inspirada no retrato de François Gérard. É a imagem marcada com a letra (F), que está envolvida por uma moldura oval cuja base inferior inclui os ícones simbólicos que conotam os feitos do poeta-herói: lira (conotação de trovador); espada (conotação de guerreiro); livro (conotação de poeta) e coroa de louros (conotação de herói vitorioso). Como podemos observar nesta síntese, apesar da conotação mais generalizada ser a de um guerreiro-poeta-herói, a criatividade de alguns artistas, como por exemplo Bordalo, originou soluções diferenciadas. O *Album das glórias* (1880-1902) apresenta uma representação de Camões-homem. É a imagem marcada com a letra (G). Segundo João Rialto, coautor do livro, Camões ainda em vida, era chamado de *Trinca-Fortes* ou de *Diabo*. Aparece neste álbum numa ilustração de Rafael Bordalo Pinheiro, na qual o poeta está representado vestido com um traje à civil, um grande chapéu, um amplo colarinho de folhos e uma capa pelas costas. O dedo da mão esquerda aponta para o olho direito cego, e a mão direita segura uma espada. João Rialto em tom satírico apresenta um Camões burguês sem artifícios:

(...) era justo que o *Album das Glórias* abrisse um parenthesis entre as celebridades do dia para dar um lugar aquelle que, se fosse vivo nos nossos dias, estaria quando muito director d'um ministerio, mas que assim, morto ha tres seculos, está director da consciencia nacional. Luiz de Camões reconstituído segundo o criterio historico, sem rethorica cingida na fonte sob a forma d'uma coroa de louros, ahi fica em toda a sua personalidade humana. (Pinheiro & Rialto, 1880-1902, p. [35])

No jornal ilustrado *O Antonio Maria*, Bordalo Pinheiro desenhou o poeta como está representado na sua estátua no largo Camões. Na nossa síntese é a imagem marcada com a letra (H). Camões está representado como um gigante de porte insigne (a conotar o épico sublime) comparativamente às figurinhas insignificantes dos governantes do país e do rei D. Luís que giram a seus pés. A legenda desta imagem satiriza o momento político que se vivia e a polémica que se gerou sobre a questão da realza não querer assistir ao cortejo cívico. O jornal *O António Maria* apresenta pelo menos quatro fascículos consecutivos dedicados às festas do Tricentenário, repletos de ilustrações satíricas alusivas.³⁰⁸ A última imagem da nossa síntese visual mostra uma gravura anónima comemorativa da efeméride com uma efígie de Camões. A efígie é uma representação que também remonta ao tempo do Império Romano. Era comum colocar a efígie do imperador nas moedas. A representação de efígies foi muito

³⁰⁷ Ver a Fig. 92 que apresentámos no 9.º Capítulo publicada n' *O Panorama*.

³⁰⁸ Ver também as Fig(s). 33 e 34 que apresentámos no 5.º Capítulo da primeira parte desta dissertação.

utilizada nas decorações das festas das aclamações e matrimónios da monarquia para representar os reis e as rainhas. Mas agora no Centenário, as efígies que circularam nas decorações e em inúmeros objetos de recordação eram somente as de Camões que desta forma estava equiparado à realeza. Talvez tenha sido este modelo de efígie que se utilizou nas bandeiras, decorações e no mobiliário urbano durante o Centenário.

No contexto do espaço urbano o ícone-Camões foi também modelado através de vários bustos. Já anteriormente referimos que José Simões de Almeida realizou um busto e uma estátua tendo também presente o imaginário da dita gravura de A. Paulus. As duas obras, busto e estátua, foram ambas concebidas para o Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. A estátua faz parte de um grupo de quatro que foram colocadas na frente do edifício: Camões, Vasco da Gama, Infante D. Henrique e Pedro Álvares Cabral. O próprio edifício também foi projetado em homenagem ao poeta sendo idealizado segundo o estilo que ao longo do século se vinha afirmando como o mais representativo da nação, o neomanuelino:

(...) o edifício era um genuíno padrão nacional e patriótico erguido em terra brasileira. Joaquim Nabuco, homem de letras, tribuno e paladino da abolição da escravatura, no discurso proferido na sessão inaugural, apresentou o edifício como o “santuário brasileiro da religião camoneana” que, simultaneamente, evocava a “missão histórica” da nacionalidade portuguesa e o domínio da língua de Camões no Brasil. (João, 1999, p. 474)

Em 1881, *O Occidente*, fez uma capa com uma gravura com a fachada deste edifício. Nesta imagem podem-se também observar os símbolos primordiais que remetem para a expansão marítima portuguesa: a esfera armilar, a cruz da Ordem de Cristo e o escudo das armas portuguesas.³⁰⁹

Além das representações de Camões, através de vários bustos e estátuas, foi levantado também um padrão pela Academia de Coimbra, em 1881. Trata-se de uma alegoria a Camões por meio de uma coluna encimada por uma coroa de louros tendo na sua base a figura de um leão, símbolo que conota a força e a nobreza do poeta-herói. *O Occidente* publicou uma composição gráfica com desenhos de António Ramalho gravados por Alberto da inauguração deste monumento e dos festejos camonianos em Coimbra. Podemos constatar através das imagens que foi utilizado o mesmo conjunto de símbolos veiculados nos festejos de Lisboa.³¹⁰

A atividade mais importante do programa do Tricentenário de Camões foi o apoteótico cortejo alegórico que no último dia dos festejos percorreu as principais ruas da cidade de Lisboa. Os cortejos são rituais com profundas raízes históricas. Sabe-se que na Grécia Antiga eram realizadas procissões no âmbito das Festas a Dionísio e na Antiga Roma eram realizados cortejos antes do início dos jogos, na receção de estrangeiros, pelo findar de guerras ou na chegada apoteótica do Imperador. Mais tarde, as procissões começaram a realizar-se também num âmbito da religião cristã. Uma procissão de fieis caminha solenemente até ao lugar sagrado, muitas vezes carregando imagens e entoando orações ou cânticos pelas ruas invocando a bênção divina. Neste sentido podemos constatar que o cortejo cívico em homenagem ao grande Camões tem muitas afinidades com o conceito que está subjacente às

³⁰⁹ (Castro & Penoso, 1881, n.º 80, p. 57).

³¹⁰ (Ramalho & Alberto, 1881, n. 87, p. 113).

procissões religiosas. Este é mais um ponto de contacto que estes centenários tinham com a religião. Através das palavras de Guilherme de Azevedo n' *O Occidente* podemos perceber melhor esta relação: «depois d'extinctas as romarias catholicas que eram a apothese dos martyres, deve passar entre os hymnos triumphaes o cortejo civico que é a affirmacão da consciencia nacional» (D'Azevedo, 1880d, p. 90). Portanto, estabelece-se uma relação com a tradição religiosa enquanto ato de fé, mas o que se afirmava no Tricentenário, através do simbolismo que o cortejo conotava, era a crença numa *ideia de nação*, e o *santo* venerado era agora um representante da *alma nacional*. Vimos que nos festejos das aclamações dos reis ou dos casamentos reais também era usual o cortejo alegórico, mas num sentido bem diferente deste. Os cortejos das festas régias tinham um significado mais próximo daqueles da Antiga Roma, aliás como pudemos perceber, este conceito está mais em consonância com todo o simbolismo adotado nas festas monárquicas, mais próximas dos ideais clássicos da Antiga Roma. Na comemoração a Camões em alternativa aos coches reais históricos em parada com as altas patentes do Estado, desfilaram pelas ruas principais da cidade de Lisboa carros alegóricos projetados por artistas reputados da época, e o mais importante de tudo, com a participação ativa do povo. Era agora, a *nação* que desfilava.

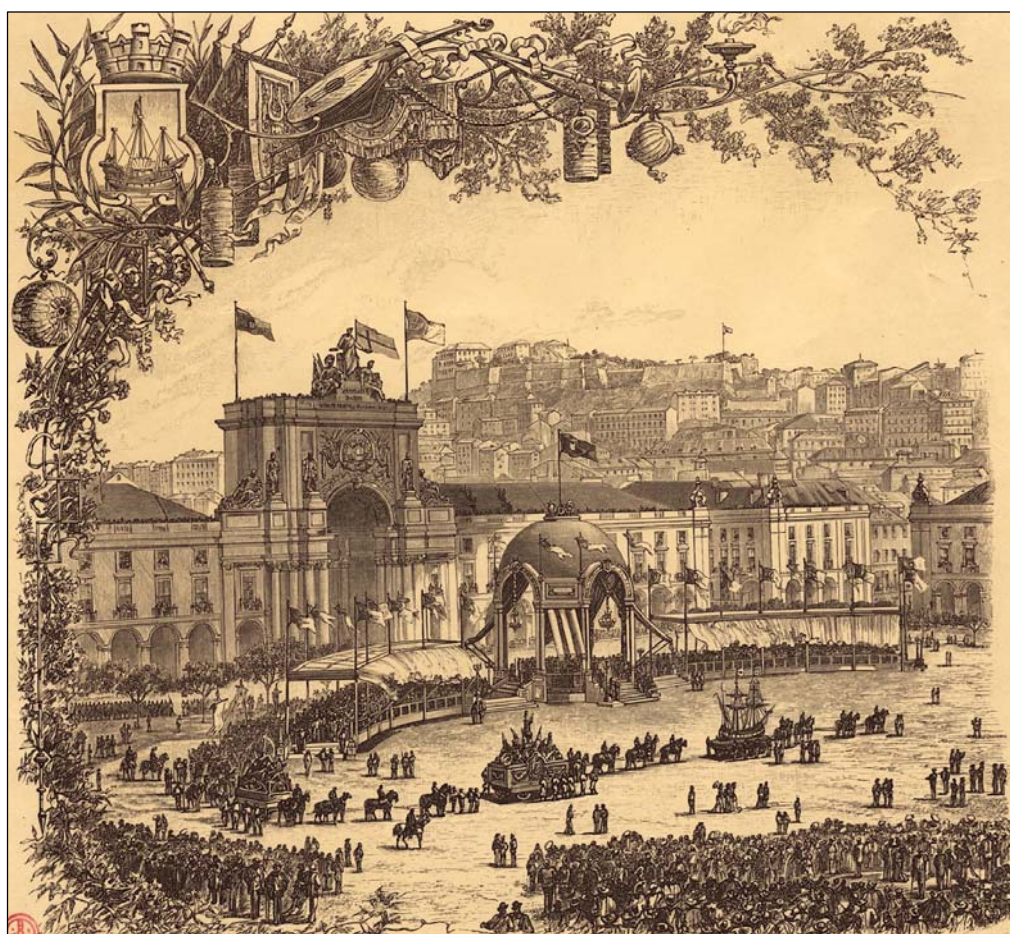


Fig. 136 Imagem do pavilhão no Terreiro do Paço e o cortejo cívico do Tricentenário de Camões». Fonte: (Tricentenário de Camões [Visual gráfico], 1880).

O local préestabelecido para o início do cortejo foi a Praça do Comércio, que, como vimos, era o local onde os reis e as rainhas recebiam simbolicamente as chaves da cidade. Além de ser um amplo espaço para receber multidões, a sua tradição histórica fazia dela o lugar ideal para as exibições do poder. Como de costume ergueu-se um pavilhão, agora da autoria do arquiteto José Luís Monteiro, para receber o rei, a rainha e os altos corpos do estado. Ali «foi assignado o auto do cortejo civico com a penna d'ouro offerecida á municipalidade pela commissão executiva da imprensa, em prova do (...) auxilio que o primeiro municipio do reino trouxe a realização de tão patriótica solemnidade» (As Nossas Gravuras (As Festas do Centenario de Camões), 1880, p. 111). A Fig. 136 mostra este pavilhão, que remete para o *Barroco*, e o aspeto da praça durante o ato simbólico antes do cortejo se pôr em marcha. Na imagem podemos perceber as inúmeras bandeiras da monarquia constitucional nos palanques adjacentes ao pavilhão e uma grande bandeira no topo da cúpula do dito pavilhão, com o escudo das armas portuguesas e a coroa real como timbre. No alto do Arco da Rua Augusta, além de duas bandeiras da monarquia vê-se também uma bandeira com uma cruz, que geralmente se atribui ao tempo de D. Afonso Henriques e início do Reino de Portugal. Estes códigos-simbólicos no cimo do arco, colocados estrategicamente para alcançar grande visibilidade, pretendem simbolizar o Estado português, criando um elo de ligação entre o presente da nação (bandeiras monárquicas) e a fundação do Reino de Portugal (bandeira de D. Afonso Henriques). Conceitos que como vimos no Capítulo 4.º, na teoria *etno-simbólica* de Smith (1997) são cruciais para se conceber uma ideia de nação.

O texto do *Programa da Celebração* (1880), dá-nos elementos que se tornam fundamentais para se compreenderem os significados implícitos no cortejo e nos símbolos utilizados. Refere o dito texto que o «prestito civico e triumphal» simboliza e traduz o seguinte pensamento:

O povo portuguez, na communhão fraterna de todas as suas actividades e de todas as suas instituições sociaes, na plena consciencia da sua vitalidade nacional e da sua solidariedade historica: — sauda a memoria do extraordinario pensador e artista que realisou nos *Lusiadas* a eterna e decisiva affirmação do genio d'este povo e da sua caracteristica e gloriosa concorrência na civilização moderna. (Programa da Celebração, 1880, p. 19)

O mencionado programa refere também que para dar início ao desfile foi içado um estandarte no Arco da Rua Augusta com as cores azul e branco com a legenda: «A Camões, a patria agradecida» (p. 7). Por meio, de uma frase metafórica, que talvez pudessemos hoje em dia especificar de *slogan* e do respetivo cortejo, a nação agradecia ao poeta que através d' *Os Lusiadas* tinha firmado a *alma nacional* de um povo, que agora se queria afirmar numa nova era de construção das nacionalidades europeias. Percebe-se, através das imagens publicadas, que este *slogan* estaria também repetido em bandeiras um pouco por todos os espaços descorados. O início da marcha foi marcado pelo lançamento de uma girândola de mil foguetes do Castelo de S. Jorge e várias salvas das fortalezas e navios de guerra fundeados no Tejo.

A ordem do cortejo também foi igualmente pensada de forma simbólica e reflete uma organização da sociedade segundo os novos ideais liberais e de conceção da nova nação:

Procurou-se imprimir á ordem do prestito um caracter principalmente **symbolico e nacional**: — o *Estado* no centro, tendo a um lado o *Commercio* e a *Industria* e a outro a *Instrução* e a *Segurança*; na frente a *Intituição municipal*, base da sociedade portugueza, e fechando o prestito a *Opinião* ou a *publicidade*, garantia e afirmação das *liberdades publicas*. (Programa da Celebração, 1880, p. 17 [negrito nosso])

O cortejo que podemos ver na ilustração na Fig. 104, no capítulo anterior, começava por um piquete de cavalaria da guarda municipal e as bandas marciais de todos os regimentos a tocar uma marcha triunfal dedicada a Camões:

- A seguir desfilava o **1.º grupo** — Câmara Municipal de Lisboa com o seu estandarte desfraldado **simbolizando a tradição e a continuidade da liberdade e da autonomia do povo português**. Este grupo era constituído por: representantes dos municípios do país; funcionários dos pelouros, das escolas e asilos municipais e dos bombeiros; comissão central 1º de Dezembro de 1640 a representar as tradições patrióticas associadas à gloriosa data que o seu titulo alude;
- Depois seguia o **2.º grupo** — associações incorporadas e representadas de: agricultura, comercio, industria, socorros mútuos, propaganda, beneficência, entre outros, **a simbolizar o Trabalho Nacional**;
- Depois seguia o **3.º grupo** — representantes dos poderes públicos: magistratura, altos dignitários da nação, tribunais, funcionalismo, entre outros, **a simbolizar o Estado**. Este grupo era constituído por: representantes do corpo diplomático e consular, estrangeiros, cidadãos naturais das colónias portuguesas, entre outros;
- Depois seguia o **4.º grupo** — escolas, institutos, associações científicas e artísticas a **representar a Instrução Nacional**;
- Depois o **5.º grupo** — delegações e corporações do exército e da armada **a simbolizar a Segurança Publica**;
- Por fim o **6.º grupo** — quadros tipográficos, administrativos e de redação dos diversos jornais, associação tipográfica lisbonense, caixa de socorros da Imprensa Nacional, caixa de credito da Tipografia Universal, os proprietários, diretores, e pessoal das diversas tipografias, escritores públicos, representantes dos jornais das províncias, do Brasil, da Imprensa estrangeira, **a simbolizar a Opinião**.

Portanto, do que se pode depreender, o cortejo era uma encenação cívica simbólica que visava instruir o povo sobre o conceito de Estado-nação. A redação d'*O Occidente* refere-nos ainda que todas as corporações e associações de Lisboa levavam os seus estandartes desfraldados: «commercio, industria, exercito, marinha, funcionalismo, corpos escolares, todos os ramos da actividade nacional, todas as forças vivas da nação, congregadas para honrar um nome que symboliza as glorias e as tradições da pátria» (As Nossas Gravuras (As Festas do Centenario de Camões), 1880, p. 111).

A mencionada ilustração de Casanova, dá uma ideia do que terá sido a imponência desta encenação cívica. Os carros alegóricos intercalavam os vários grupos. Guilherme d'Azevedo (1880a, p. 102) descreve-os pela ordem em que seguiam: O primeiro era o carro *Triumphal Galeão Português*, projetado por Thomazini a representar um galeão do século XVI; depois seguia o carro *Triumphal do Commercio e Industria*:

(...) delineado pelo artista decorador José Maria Pedreira, era espectacular, pesado de ornamentação, mas revestido do ar triumphal exigido pelas circunstancias. Parecia na verdade mais opulento do que a nossa industria, e nosso commercio, mas por isso mesmo, ao mesmo tempo que era um carro, podia ser também uma aspiração (...). (p. 102)

A seguir desfilava o carro *Triumphal da Agricultura* «d'uma simplicidade elegantissima, d'um aspecto campesino e agrario verdadeiramente encantador» (p. 102); depois seguia o carro *Triumphal das Colonias*:

(...) desenhado por Columbano Bordallo Pinheiro, era d'um risco elegante, perfeitamente bem caracterizado com a sua vistosa cobertura formada por uma colxa da India, os seus tropheos d' armas africanas e asiaticas, os seus idolos selvagens d'umas attitudes estranhas e extravagantes, d'um pitoresco picante e original, imprimindo character ao cortejo (...). (p. 102)

A seguir desfilava o carro *Triumphal da Arte* «sobrepujado pela aeria e elegante estatueta do Genio moldada por Simões d'Almeida» (p. 102); depois seguia o carro *Triumphal Militar*:

(...) um bastião severo e imponente traçado por Silva Porto, o eminente paisagista. Era, por assim dizer, o carro das glorias da nossa velha cavallaria. Marchava pesado e sereno, vergando ao peso d'aquellas possantes armaduras como se estivesse acostumado a rodar entre ruidos da apothose (...). (p. 102)

Finalmente seguia o carro *Triumphal da Imprensa*:

(...) do inteligente architecto José Luiz Monteiro, com a sobriedade do seu desenho, a elegancia das suas linhas e simplicidade dos seus ornatos, era um dos tropheos mais elegantes da procissão civica. Na frente d'elle, como n'um sócco d'um andor, erguia-se altiva a estatua de Gutemberg, um *santo* que ainda figura no calendario mas que o espirito moderno, pelos seus processos, ha de um dia canonisar. (p. 102)

A Fig. 137 na página a seguir é uma síntese visual constituída por três pormenores ampliados da imagem do cortejo que apresentámos no capítulo anterior na mencionada figura (esquerda), e de imagens retiradas do periódico ilustrado *O António Maria* (direita).



Fig. 137 Síntese visual com alguns Carros triunfais do Tricentenário de Camões 1880.
Fontes: adaptado pela autora de, A.; C. e E. (Casanova & Alberto, 1880a, n.º 61, suplemento); B.; D. e F. (Pinheiro, 1880c, n.º 54, p. 2, 3 e 6).

Nestas imagens podemos observar alguns pormenores dos carros alegóricos. Mais concretamente, interessa-nos mostrar, como e o quê, comunicavam visualmente. Através de inúmeras representações simbólicas, como podemos ver nas imagens, transmitiam os ideais que presidiram à organização do cortejo que são os mesmos que estão subjacentes à própria comemoração do Centenário. Os símbolos visuais, como as imagens denunciavam, tiveram um papel importante na transmissão e principalmente no fixar destes ideais, senão vejamos:

- O carro *Triumphal Galeão Portuguez*, nas imagens (A e B) da síntese visual Fig. 137, e o carro *Triumphal das Colónias* (na Fig. 104, capítulo anterior), **representavam os Descobrimentos Marítimos Portugueses e a Colonização**. Podemos ver nas imagens um dos três símbolos primordiais da época dos Descobrimentos, **a cruz da Ordem de Cristo** desenhada nas velas, e a própria caravela antiga é uma alegoria dos Descobrimentos;
- Os carros do *Commercio e Industria* e o da *Agricultura* (na Fig. 104), **simbolizavam o Trabalho Nacional**;
- O carro *Triumphal Militar*, nas imagens (C e D na Fig. 137), **simbolizava o Estado**, ou seja, a unidade política. Uma das ideias primordiais por detrás do conceito de unidade política relaciona-se com a segurança, outra com a ordem e a organização. Neste sentido, o carro representa um bastião com ameias carregado com as armaduras da velha cavalaria. Nas imagens destacam-se três símbolos primordiais relacionados com a segurança e a defesa do reino de Portugal no passado, que são as **insígnias das três ordens militares portuguesas: cruz da ordem militar de Santiago, cruz da ordem militar de Avis e cruz da ordem militar de Cristo**;
- O carro *Triumphal da Arte*, nas imagens (E e F na Fig. 137) **simbolizava a Instrução Nacional** que se queria essencialmente pela arte. Portanto, o carro evocava através das decorações, o estilo que se tinha constituído ao longo do século como mais representativo da nação, **o neomanuelino e representava Camões, o artista poeta que através da sua obra tinha narrado as glórias dos portugueses**. Podemos observar alguns dos seus símbolos e ícones no carro: a sua **efígie**, o seu **monograma** (L.C.), a **lira**, ***Os Lusíadas***, uma estátua-alegoria, entre outros;
- Por fim o carro da *Imprensa* (na Fig. 104), **simbolizava a Opinião e o «Print Capitalism»**, através de um prelo de madeira e da estátua de Gutenberg. Este carro alegórico **simbolizava uma das maiores conquistas da era moderna e a possibilidade concreta de uma conceção de nação por parte de uma população alargada — a Imprensa**. Aliás a organizadora de toda a efeméride.

Pelo que temos vindo a demonstrar ao longo destes quatro capítulos da segunda parte, nós destacaríamos neste último conceito, a **Imprensa ilustrada**, pelo papel fundamental que desempenhou desde o seu aparecimento, como **suporte de comunicação visual** a toda esta estratégia patriótica nacional que resulta nos Centenários do final do século.

As inúmeras gravuras publicadas com enquadramentos de praças e ruas, também nos permitem apreender que tudo estava engalanado de **bandeiras, flâmulas, balões, globos, arcos triunfais, coroas de louros, escudos das armas, coroas reais, bustos, efígies e monogramas de Luís de Camões (L. C.)**. Quando o apoteótico cortejo chegou à Praça de Luís de Camões «Foi um dos episódios mais commovedores da festa o acto solenne da passagem de todas as corporações em frente da estatua do grande épico» (As Nossas Gravuras (As Festas do Centenario de Camões), 1880, n.º 61, p. 111). As coroas de flores que as diversas corporações traziam iam sendo colocadas no pedestal do monumento entre saudações clamorosas da multidão.

A Fig. 138 mostra um desenho de Casanova realizado à vista, que foi publicado na capa d' *O Occidente* n.º 61 a representar o momento da chegada do cortejo à Praça de Luís de Camões. Observando bem a imagem é possível perceber uma quantidade de bandeiras e galhardetes nos postes à volta da praça, imagem (A). A meia altura destes postes estão colocados troféus de bandeiras com a efígie de Camões e com o seu monograma, como podemos observar no pormenor ampliado (A1).

A Fig. 139 é uma composição visual constituída por duas imagens. A (A) é uma ilustração composta de vários desenhos realizados à vista por Casanova, e gravada por Alberto para *O Occidente* n.º 62. A imagem (A1) é um pormenor ampliado.

Os desenhos permitem observar diversas perspectivas das festas: segundo a legenda, a rua do Alecrim, o Tejo e os navios fundeados, o Chiado e a Rua Augusta toda enfeitada de bandeiras, balões, e escudos das armas. No pormenor ampliado (A1) podemos ver um Pavilhão cheio de gente, possivelmente para assistir a alguma entrega de prémios. Na legenda diz ter sido erguido na Rua Nova do Almada. Em primeiro plano observa-se um objeto que parece ser de iluminação urbana com um galhardete, uma efígie e um monograma de Camões. Também podemos ver dois Bustos do poeta em cima de plintos decorados e um outro plinto com um galhardete. Se reperarmos bem as decorações do Pavilhão em baixo também contém o monograma de Camões.



Fig. 138 Composição visual: A. Ilustração da «Praça Luís de Camões na chegada do cortejo cívico». A1. Pormenor ampliado a destacar as bandeiras e galhardetes nos postes à volta da praça. A meia altura estão colocados troféus de bandeiras com a efigie de Camões e com o seu monograma. Fonte: adaptado pela autora de, (Casanova & Penoso, 1880, n.º 61, p. 109).

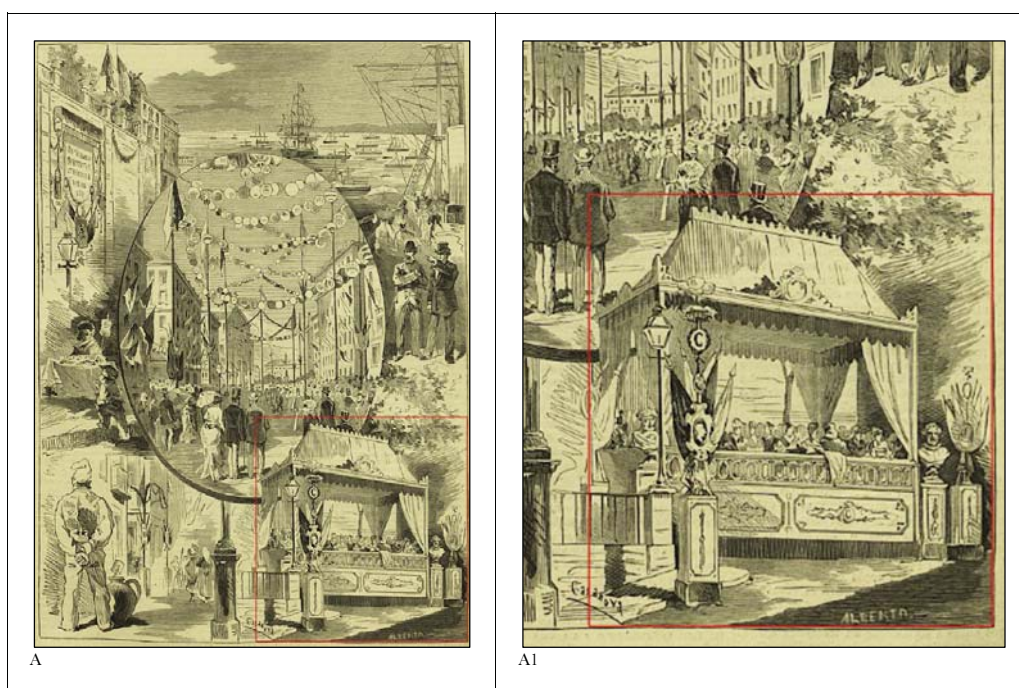


Fig. 139 Composição visual com uma ilustração das Festas do Centenário de Camões e um pormenor ampliado do Pavilhão na Rua Nova do Almada. Fonte: adaptado pela autora de, (Casanova & Alberto, 1880b, n.º 62, p. 121).

Para finalizar salientamos particularmente a iluminação da Praça de D. Pedro (Rossio) na Fig. 140 que é uma ilustração de Casanova gravada por Severini. Segundo o relato foi das mais originais e mais dispendiosas:

Em volta do monumento havia altos postes embandeirados sustentando em meia altura um escudo iluminado a gaz. Em volta as fachadas das casarias eram todas illuminadas a *giorno* com grande profusão, bem como a ramaria do arvoredado d'onde pendia grande quantidade de balões venezianos. (As Nossas Gravuras (As Festas do Centenario de Camões), 1880, n. 61, p. 111)

Como vimos, esta pratica de iluminar os brasões já havia sido experimentada nas aclamações e matrimónios dos reis e alcança um efeito visual muito gráfico e persuasivo.



Fig. 140 «Iluminação da Praça de D. Pedro». Fonte: (Casanova & Severini, 1880, n.º 61, p. 113).

Leerssen e Rigney (2014, p. 11) salientam que a característica mais marcante e paradoxal do centenário de Shakespeare foi o facto das manifestações ao seu culto não se terem evidenciado apenas na renovação da própria literatura (por meio de reedições e estudos da sua obra), mas também na produção generalizada de imagens através de vários meios de comunicação visual (ilustrações, litografias, pinturas) e na

produção de objetos materiais relacionados com o escritor (souvenirs, efigies, medalhas). Esta característica, como temos vindo a perceber também se verificou no Tricentenário de Camões. A efeméride desenvolveu uma grande produção de meios imagéticos. Temos enfatizado particularmente as gravuras publicadas através dos periódicos ilustrados. As ilustrações numa aliança perfeita com os textos tiveram um desempenho chave na disseminação de informações de vária ordem sobre o Centenário, inclusive para aqueles que não tinham assistido às celebrações. Uma das funções mais importantes deste conjunto imagético é a sua capacidade em aumentar o **sentido das manifestações simbolizadas, transformando-as numa ocasião histórica vivida no presente.**

Além das imagens publicadas na Imprensa ilustrada, produziram-se também gravuras e litografias, e outro tipo de objetos avulsos relacionados com o culto a Camões para serem vendidos como recordações do Tricentenário. Foram cunhadas várias medalhas comemorativas com a sua efigie e inscrições alusivas à celebração vendidas com estojo; editaram-se vários livros sobre a vida e obra do poeta, uns mais luxuosos outros mais populares; produziu-se um sem fim de souvenirs que aparecem noticiados em anúncios publicitários nos jornais durante os 3 dias dos festejos: alfinetes de peito, carteiras, chapéus, sapatos, lenços e colarinhos à Camões, pratos com a sua efigie estampada, e alguns objetos também a homenagear Vasco da Gama reproduzindo a sua hipotética figura. Por fim ainda se manifestaram uma série de pequenas *novidades comestíveis à Camões*, também elas devidamente noticiadas nos jornais: rebuçados e pastilhas com versos d'*Os Lusíadas*; pasteis *Lusíadas*, e um dos anúncios no jornal *Diário Ilustrado* (Novidades à Camões, p. 2), no dia 10 de junho chama a atenção do público para um grande bolo a usar como centro de mesa representando Camões e o Jau na gruta. N'*O António Maria* podemos ver um arranjo de vários desenhos de Bordalo sobre os *Preparativos para o Centenário*, entre os quais, um diz que a «fabrica da Pampulha põe o Camões em bolachas e pastilhas, tornando os *Lusíadas* aptos para as famílias os saborearem ao chá» (Pinheiro, 1880d, p. 4).

Guilherme d'Azevedo (1880a) escreveu a propósito deste sortido de recordações pitorescas:

Devemos por isso perdoar ao tricentenário que elle fosse pretexto para as pequeninas industrias de ocasião se patentearem n'uma serie de manifestações pitorescas, desde o comestivel, até ao estojo. A estatura do grande epico não diminue na immortalidade pela circumstancia dos confeiteiros o porem em ovos nas vitrines, ou pelo facto de, gravada em lenço, nos servir para as constipações depois de nos servir para a gloria. (p. 102)

Parte do apelo destes acontecimentos reside precisamente na mobilização de múltiplos meios que, ao evocarem através de um conjunto de símbolos a memória do ilustre homenageado e dos seus grandiosos feitos, ajudaram a criar um acontecimento espetacular. A complexa orquestração dos espaços e os diversos recursos utilizados deixavam as pessoas completamente envolvidas e fascinadas. É precisamente neste sentido de envolvimento popular que reside o cerne do evento.

Finalmente resta ainda referir que houve uma série de festejos por todo o país e ilhas e saliente-se, noutras regiões do mundo:

A França, a Hespanha, a Allemanha, o Brazil, a Belgica, celebram n'este momento, o nome de Camões; a Europa culta evoca-o da immortalidade e cobre-o de flores. Ora Camões symbolisa o nome portuguez, é a expressão do nosso modo de ser a syntese da nossa indevidualidade, de maneira que á soberania do seu genio devemos o seguinte: Que o pensamento moderno em vez de nos dar o esquecimento nos dê corôas de rosas! (D'Azevedo, 1880d, p. 90)

Guilherme d'Azevedo (1880c) enfatiza particularmente o papel fundamental da ilustração em gravura que «encarregou-se de commemorar devidamente as festas camoneanas» (p. 118).

No Rio de Janeiro, os festejos foram considerados por Gervasio Lobato (1881a) «deslumbrantes». Grande parte das iniciativas coube ao Gabinete Português de Leitura que durante quatro dias «trouxeram alvoraçada, entusiasmada, toda a população da capital do império» (p. 58). Além do lançamento da primeira pedra do novo edifício do Gabinete de Leitura, já referido anteriormente, houve uma exposição camoniana na Biblioteca Nacional, um grande festival comemorativo no Teatro de D. Pedro II, no qual, segundo o relato, estiveram presentes mais de 3.000 pessoas. Houve saraus literários, vários espetáculos, tocaram-se marchas triunfais a Camões e a mocidade académica realizou uma numerosa e vistosa «promenade aux flambeaux» que percorreu muitas das ruas da cidade previamente decoradas e iluminadas a preceito. No dia 13 de junho realizou-se uma regata na baía de Botafogo que culminou num fogo de artifício: «Era magnifica a ornamentação da praia aonde em elegantes pavilhões tocavam diversas bandas de musica, e deslumbrante o aspecto da bahia aonde vogavam muitas lanchas, gondolas e immensa quantidade de pequenos barcos de todos os tamanhos» (As Nossas Gravuras — Regata na bahia de Botafogo, 1880, p. 126).

Podemos ficar com uma ideia deste acontecimento pela gravura de Manuel de Macedo e Alberto segundo uma fotografia de Victor Telles enviada do Rio de Janeiro (Macedo, Alberto & Telles, 1880, p. 132). Mas, é na Imprensa ilustrada brasileira que nós podemos ver as interessantes representações imagéticas do ilustre homenageado e das festividades. A *Revista Illustrada* (1876-1898) do Rio de Janeiro publicada por Angelo Agostini, estampou em dois fascículos consecutivos quatro ilustrações alusivas. A Fig. 141 mostra uma ilustração de Agostini para a capa do fascículo com a seguinte legenda:

Brevemente a corte se transformará n'um volcão. Teremos uma verdadeira erupção de entusiasmo. Camões será cantado, tocado, lido, impresso, descripto, desenhado, declamado, pintado, inaugurado, esculpido, gravado, bibliothecado, passeado, regata...do, discursado, dansado, representado, feriado, composto, hymnado, marchado, queimado, etc. etc. etc. em fogo de artifício. (Agostini, 1880c, p. 1)



Fig. 141 Composição visual com a imagem «O 3.º Centenario de Camões» e um pormenor ampliado. Fonte: Fotografia da autora da Revista Illustrada (Agostini, 1880c, n.º 211, p. 1).

Na imagem nós podemos ver uma *explosão* de representações relacionadas com as atividades que decorreram no Rio de Janeiro durante o Tricentenário, bem como a iconografia relacionada com o poeta-herói: ***Lusíadas* Edição Luxo e Lusíadas Edição Pobre**; dois **bustos de Camões**; uma medalha comemorativa do centenário com um **busto** do homenageado e as inscrições alusivas à celebração; uma pintura emoldurada e várias gravuras ou litografias com o **retrato de Camões**; uma bandeira do Gabinete Português de Leitura com a **efígie do poeta-herói**; a pedra fundamental do edifício; duas bandeiras de soberania nacional, uma da Monarquia Constitucional Portuguesa, outra do Império do Brasil; instrumentos musicais e pautas de música, a remeter para as marchas a Camões; Joaquim Nabuco representado com o discurso a sair-lhe pela boca; vários barcos a remos a remeter para a regata na baía de Botafogo e inúmeros foguetes. Um verdadeiro vulcão de simbologia sobre Camões, que como podemos observar **é idêntico àquele que tinha sido utilizado nos festejos de Lisboa.**

A Fig. 142, a seguir, mostra uma ilustração do mesmo autor aberta a duas páginas, publicada na mesma revista no fascículo n.º 212. A imagem representa a baía de Botafogo na noite do encerramento das festividades (13 de junho de 1880). No céu pode-se ver uma representação da personagem d'*Os Lusíadas*, *O Adamastor*. Joaquim Nabuco está representado dentro da boca do monstro, e os outros organizadores do Gabinete Português de Leitura, estão dentro dos olhos. Depois ainda está representado um Camões, entre outras personagens do contexto político-cultural brasileiro. A citada revista refere com humor: «o Centenário Camoneanizou-nos completamente» (Agostini, 1880b, p. 7).

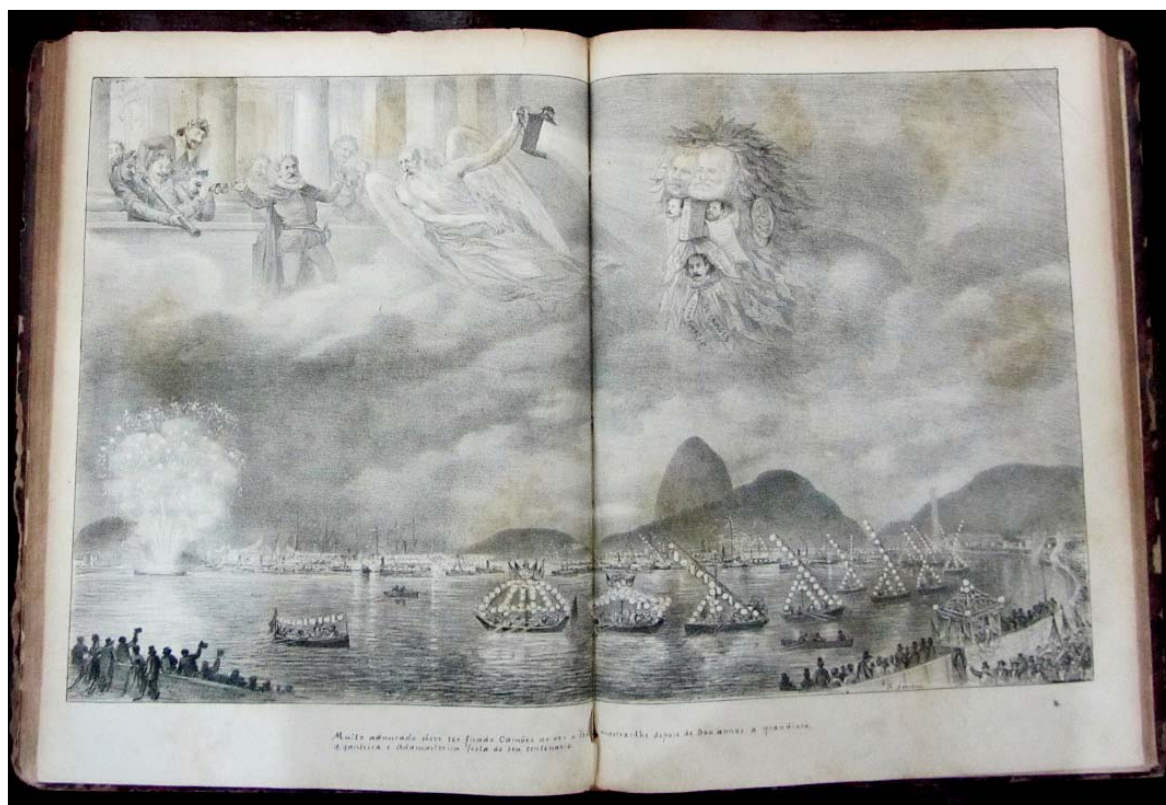


Fig. 142 Em cima, «Baía de Botafogo na noite de 13 de junho de 1880 — as iluminações e o fogo de artifício». Fonte: Fotografia da autora da Revista Illustrada (Agostini, 1880a, n.º 212, pp. 4-5).

Fig. 143 Ao lado, «Camões retratado de todos os feitios e formas». Fonte: Fotografia da autora da Revista Illustrada (Agostini, 1880b, n.º 212, p. 7).



Para finalizar, a Fig. 143 contém uma página da *Revista Ilustrada* (1880) que nos mostra várias interpretações da figura de Camões. A legenda com muita graça diz:

Vimos o grande poeta, sob todos os feitos e fôrmas, mas sem haver um só parecido com outro. Todos os pintores estão cegos acerca da semelhança. Isso faz-nos crer que Camões que tem um olho só é o rei de todos os seus retratistas. Pintando os *Lusiadas* pintou-se a si mesmo. (Agostini, 1880b, p. 7)

Em Espanha o periódico ilustrado *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921) associou-se «de buen grado á las demostraciones de nuestros vecinos en honor del gran épico» (Bellas Artes — El Coro de las Nereidas, 1880, p. 363).

O periódico publicou extensos artigos e gravuras de grande formato alusivas ao Tricentenário em três números consecutivos de 1880. Esta revista, fundada por Abelardo de Carlos y Almansa (1822-1884) pautava por uma grande qualidade de papel e impressão, portanto, as gravuras publicadas exibem uma excelente nitidez. Folheando os três fascículos verificamos que genericamente foram estampadas gravuras cuja realização teve por base as ilustrações dos colaboradores gráficos d' *O Occidente*, que certamente terão enviado os seus desenhos para a redação da dita revista espanhola.³¹¹

Em França o periódico ilustrado *Le Monde Illustré*, também publicou várias imagens a retratar as festividades. Já referimos no Capítulo 7.º que muitas das gravuras publicadas neste periódico eram feitas a partir de gravuras inglesas, ou de outras proveniências e trabalhadas posteriormente pelos desenhadores e gravadores do próprio jornal. Portanto, genericamente as gravuras alusivas ao Tricentenário são ilustrações redesenhadas por Scott e Duvivier tendo por base os desenhos de Casanova sobre o Centenário publicados n' *O Occidente*.³¹²

Foram inúmeras as revistas estrangeiras que publicaram artigos e ilustrações alusivas a Camões, ficam aqui registados somente alguns exemplos. Vamos de seguida explorar o Centenário do Infante D. Henrique que apresenta muitos pontos de contacto com o de Camões.

10.2.2. Quinto Centenário do Infante D. Henrique (1894)

A estrutura do programa do Tricentenário de Camões deu o mote para os vários Centenários que se seguiram. Após o Centenário do Marquês de Pombal em Lisboa em 1882, realizou-se na cidade do Porto em 1894, mais um grande momento patriótico, cuja narrativa nacionalista também se relacionou com a temática dos Descobrimentos. Foi a comemoração do *Quinto Centenário do nascimento do Infante D. Henrique*.

No contexto da História de Portugal, também a figura emblemática do Infante D. Henrique, permitia recordar os Descobrimentos e mais concretamente o pioneirismo científico dos portugueses. Tal como Camões, D. Henrique já vinha sendo enaltecido desde há muito e a sua veiculação como símbolo patriótico desenvolveu-se igualmente

³¹¹ Ver as gravuras publicadas na *La Ilustración Española y Americana*: (Bellas Artes — Tercer Centenario de la Muerte del autor de Los Lusiadas. Luis de Camoens, 1880, n.º XXI, p. 363); (Una Gloria de Portugal. El Almirante Vasco de Gama, 1880, n.º XXII, p. 380); (Ferrant, 1880, n.º XXIII, p. 397); (Perea, 1880, n.º XXIII, p. 408).

³¹² Ver as gravuras publicadas no *Le Monde Illustré*: (Duvivier, 1880, n.º 1214, p. 12); (Scott, 1880a, n.º 1213, p. 404); (Scott, 1880b, n.º 1213, 405); (Duvivier, 1880, n.º 1214, 12); (Grend & Tourfaut, 1880, n.º 213, p. 408).

no contexto da exaltação liberalista e do heroísmo romântico da primeira metade do século. Do mesmo modo foi retratado em várias ilustrações nos três periódicos ilustrados que temos vindo a analisar.

Segundo nos explica Catroga (1998c), a sua imagem até ao início do século XIX provinha essencialmente das narrativas de João de Barros e de Damião de Góis. A sua figura era imaginada como aquela que se encontra representada no portal dos Jerónimos: um guerreiro medieval de corpo inteiro com barba, armadura completa e espada na mão direita. Mas, o interesse por África devido à perda do Brasil, levou a que no início do século se descobrisse a *Crónica do Descobrimento e Conquista da Guiné* de Gomes Eanes de Azurara. O facto de aparecer nesta obra, uma iluminura de um homem a meio corpo de semblante sério e austero com bigode e um chapéu de abas largas com uma ampla tira a pender sobre o ombro esquerdo, logo se pensou que fosse um retrato fidedigno do Infante. Esta descoberta e as interpretações de diversos historiadores nacionais e estrangeiros, contribuíram para que se criasse uma nova «visão mítico-romântica do Infante» (Catroga, 1998c, p. 230).

Em 1882, a descoberta dos painéis de Nuno Gonçalves e o facto de neles figurar um rosto muito semelhante, foi o que bastou para se fixar esta última imagem. Do mesmo modo que aconteceu com Camões, também esta imagem do Infante, idealizada e fixada pelo romantismo do século XIX, chegou aos nossos dias e é desta forma que o representamos enquanto ícone nacional. No capítulo anterior, na área temática *Personalidades históricas* apresentámos na Fig. 93 uma representação do Infante tendo por base esta imagem.

Além da representação da sua figura, também a miríade de símbolos associados ao próprio e às descobertas foi ganhando novos contornos durante a primeira metade do século XIX. Por exemplo, entre outras ações, Catroga (1998c) refere que em 24 de julho de 1839, por iniciativa de Sá da Bandeira com o intuito de perpetuar a memória do Infante, colocou-se na fortaleza de Sagres uma lápide³¹³. Esta é composta por três símbolos: ao centro, o escudo das armas portuguesas ao tempo do rei D. João I, com o timbre de uma serpe alada; por cima deste, a divisa da *empresa* do Infante, *Talent de bien faire*; à esquerda do escudo das armas, uma esfera armilar, que é o símbolo por excelência que representa a ciência dos descobrimentos; e à direita uma caravela, que é uma representação explícita das navegações.

A ideia de celebrar o Infante D. Henrique, enquanto figura máxima da Epopeia dos Descobrimentos, através de uma grande comemoração cívica na cidade do Porto, foi ganhando força e após o Ultimato e a intentona de 31 de janeiro de 1891, o projeto tomou forma. As memórias dos Descobrimentos exaltadas numa grande comemoração nacional e representadas através de um conjunto estruturado de símbolos e ícones serviram mais uma vez para exorcizar os traumas provocados pelos últimos acontecimentos e incitar um sentimento ilusório de grandeza contra a dura realidade que o país enfrentava em relação às grandes potências europeias.

³¹³ Ver a imagem na síntese visual na Fig. 90, no capítulo anterior. É a imagem C e C1: «Monumento ao Infante D. Henrique na Praça de Sagres».

Os festejos desenvolveram-se entre os dias, 3 e 6 de março de 1894 e o Governo decretou o dia 4 de gala nacional. Os eventos concentraram-se essencialmente na cidade do Porto pelo facto de o Infante aí ter nascido a 4 de março de 1394. Desta vez a organização e o suporte financeiro ficaram maioritariamente a cargo da Câmara Municipal do Porto e dos monárquicos, facto que criou alguma polémica. Contudo, tal como acontecera com Camões, as comemorações tiveram um carisma muito popular, com encenações espetaculares pensadas e projetadas para suscitar entusiasmo e incrementar no povo um sentimento patriótico.

O Infante D. Henrique, mestre da Ordem de Cristo, selecionado como um Grande Homem representava, assim como Camões, **a alma e a índole nacional incorporando na sua figuração e na miríade de símbolos associados, o mito de Portugal**. Convém salientar que no contexto da polémica sobre a *questão colonial* definitivamente agravada pelo Ultimato, o Infante permitia fazer a apologia da «personagem universal que realizou um projecto que na época só Portugal teria sido capaz de cumprir» (Catroga, 1998c, p. 232). Desta forma ficaria demonstrada a importância que o país tinha para si próprio e para o mundo.

O programa do centenário seguiu o modelo positivista e foi muito semelhante ao de Camões. Houve concursos literários, espetáculos de música, várias exposições, entre elas uma insular e colonial no Palácio de Cristal, a celebração do lançamento da primeira pedra para a estátua do Infante, um cortejo cívico e um original cortejo fluvial com imitações das antigas caravelas da época do Infante. Refere-nos Catroga que: «a encenação foi pensada em termos de espectacularidade, de modo a concitar o entusiasmo do povo, que efectivamente compareceu em grande número (a multidão foi estimada em cem mil pessoas)» (Catroga, 1998c, p. 233).

O Occidente publicou um número de gravuras considerável em vários fascículos que nos elucidam acerca da simbologia envolvida no Centenário. As representações de D. Henrique variaram entre o guerreiro medieval (combatente em Ceuta), vestido de armadura com o escudo das quinas no peito e uma espada na mão direita, como está representado nos Jerónimos, e o homem de bigode, de semblante grave e pensativo, com um chapéu de abas largas (o estudioso ideólogo dos Descobrimentos), representado a partir da iluminura da dita *crónica*.

Em 11 de março de 1894, o periódico fez a capa com um desenho e gravura de Alberto que diz ser um «Retrato copiado com a correcção devida, da meninatura da Chronica de Azurara» e no mesmo fascículo aparece uma gravura da «Estatua de D. Henrique no Mosteiro dos Jerónimos» (Barradas, 1894, p. 63), o que confirma a polémica à volta do tema.

Ambas as imagens podem ser vistas na Fig. 144 na página a seguir. A imagem (A) contém a capa d' *O Occidente* com a gravura de Alberto. A imagem (B) contém a gravura da estátua do Infante que está no Mosteiro dos Jerónimos.

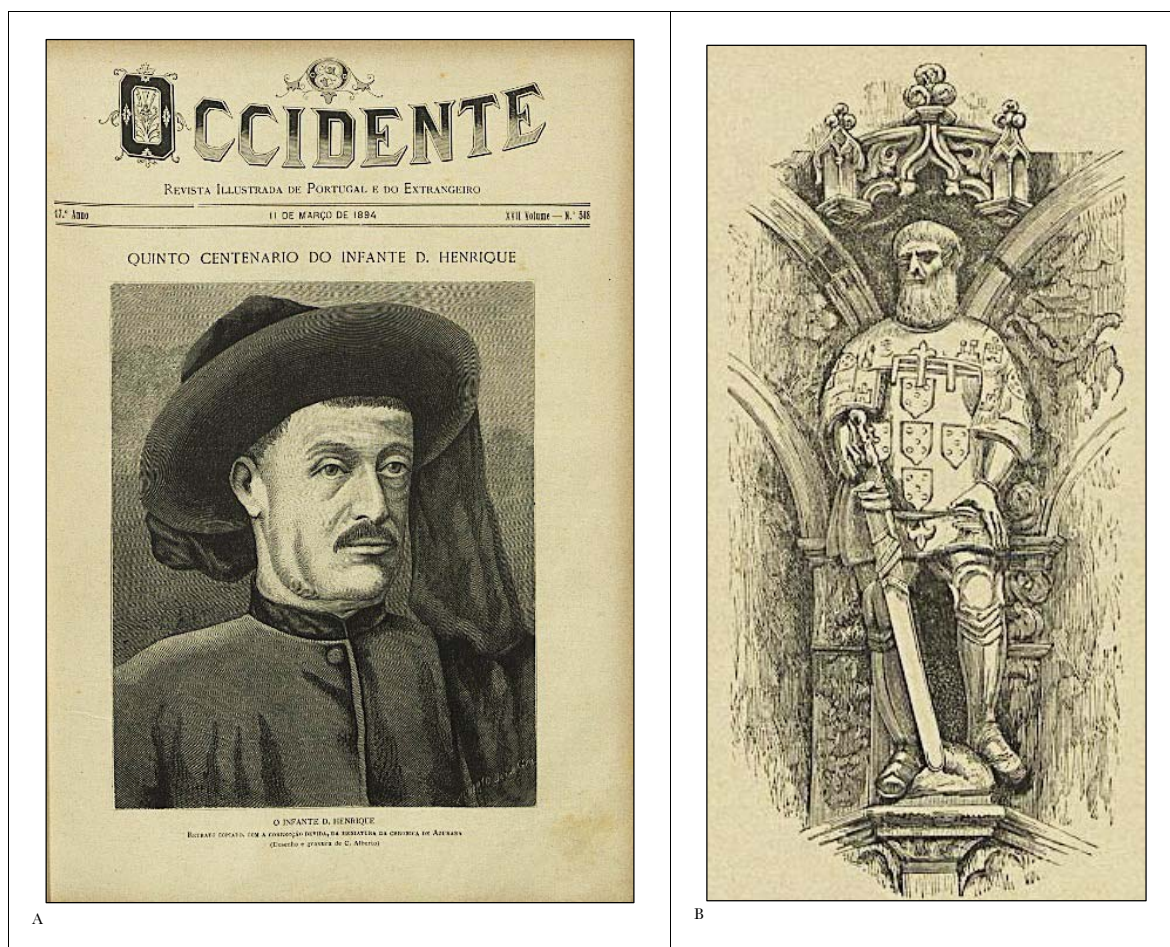


Fig. 144 Em cima, Composição visual com duas imagens do Infante D. Henrique. Fonte: adaptado pela autora de, A. (Alberto, 1894, n.º 548, p. 57) B. (Barradas, 1894, n.º 548, p. 63).

Fig. 145 Em baixo, «Vários Infantes Dons Henriques Como o compreendeu a arte». Fonte: (Pinheiro, 1894, n.º 395, p. 1).



A questão sobre qual seria a figura mais fiel do Infante era mais uma vez um assunto empolgado e Rafael Bordalo Pinheiro no seu jornal ilustrado *O António Maria*, com muito humor, fixa a polémica através duma ilustração na qual dispôs seis desenhos diferentes com a seguinte legenda: «Vários Infantes Dons Henriques — Como o compreendeu a arte». Podemos ver esta imagem na Fig. 145.

Nas inúmeras ilustrações veiculadas durante o centenário, através de gravuras, litografias, pinturas, entre outras, a imagem do infante variou entre o velho guerreiro com barba, um jovem guerreiro com bigode e o homem mais velho de semblante carregado, mentor dos Descobrimentos.

Na grande emissão de bilhetes-postais comemorativos que o governo permitiu realizar para ajudar nas despesas relacionadas com a produção do monumento e dos festejos, o ícone aparece representado de jovem guerreiro numa gravura de Francisco Pastor: em vez da barba tem um bigode e veste a dita armadura com um grande escudo das quinas e segura uma espada com a mão direita. Fazem ainda parte da composição ilustrativa deste postal os símbolos e ícones: escudo das armas portuguesas, uma coroa real, a divisa do Infante *Talent de bien faire*, uma esfera armilar, e mapas desenrolados. Podemos vê-lo na Fig. 146.



Fig. 146 Bilhete postal comemorativo do 5.º Centenário do Infante D. Henrique. Fonte: (Pastor, 1894).

As três séries de selos contêm ilustrações do pintor Veloso Salgado alusivas à vida e feitos do Infante D. Henrique. Os desenhos foram publicados no numero comemorativo ilustrado do jornal do Comercio do Porto (*Gloria ao Infante D. Henrique*, 1894). Foi ainda realizado expressamente para esta emissão um carimbo postal com o ano do nascimento do Infante D. Henrique e o do Centenário. Tal como nas comemorações camonianas, o conjunto de ilustrações representativas do Infante D. Henrique e os diversos símbolos relacionados foram utilizados em postais, posters, medalhas, entre outros objetos gráficos, constituindo um interessante legado gráfico.

A quantidade e o detalhe das ilustrações publicadas nos jornais ilustrados permitem-nos captar com facilidade toda a simbologia patriótica envolvida na efeméride. A Fig. 147, na página seguinte, é uma ilustração e gravura de J. R. Cristino da Silva, que fez a capa d' *O Occidente*.



Fig. 147 «Festas do Centenário do Infante D. Henrique, no Porto. O Cortejo cívico desfilando pela Rua dos Clerigos». Fonte: (Silva, 1894c, n.º 550, p. 81).

Na figura podemos observar uma imagem forte, seja do ponto de vista simbólico que gráfico, denotando tratar-se da cidade do Porto pela imponente presença da igreja dos Clérigos. A ilustração é constituída por uma quantidade de elementos simbólicos relacionados com a gesta dos Descobrimentos. Podemos observar velas e mastros a simular embarcações antigas encimados com galhardetes com a **cruz da Ordem de Cristo** e no topo do mastro **esferas armilares**; uma profusão de bandeiras e flâmulas; no alto um estandarte branco com a **divisa do infante: Talent de bien faire** e a saudação **Gloria ao Infante D. Henrique** com as respetivas datas comemorativas (1394/1894); os vários estandartes dos municípios do país; plintos decorados com recordações de factos da vida do Infante, ou com a cruz da Ordem de Cristo pintada em cada face; ou ainda com argolas de ferro ou com âncoras; em primeiro plano, bem destacado vemos um plinto sobre o qual está apoiado um **busto**

do Infante D. Henrique feito a partir da iluminura da crónica de Azurara com uma grande **cruz da Ordem de Cristo** dependurada ao peito; plintos com troféus de bandeiras brancas com a dita cruz e o **escudo das armas portuguesas**; ramagens de palmeira; grinaldas de flores; **decorações neomanuelinas**; e um grande cortejo cívico com quatro cavaleiros à frente. A legenda da imagem completa a informação referindo que se trata do cortejo cívico desfilando pela rua dos Clérigos.

O conjunto de ilustrações publicadas no mesmo fascículo, todas de Cristino da Silva, mostram-nos várias perspectivas dos festejos em locais diferentes da cidade. Podemos observar no desenho da rua de Santa Catarina, na Fig. 148 imagem (A), um coreto para musica em forma de caravela, com um mastro profusamente embandeirado formando uma espécie de pavilhão.

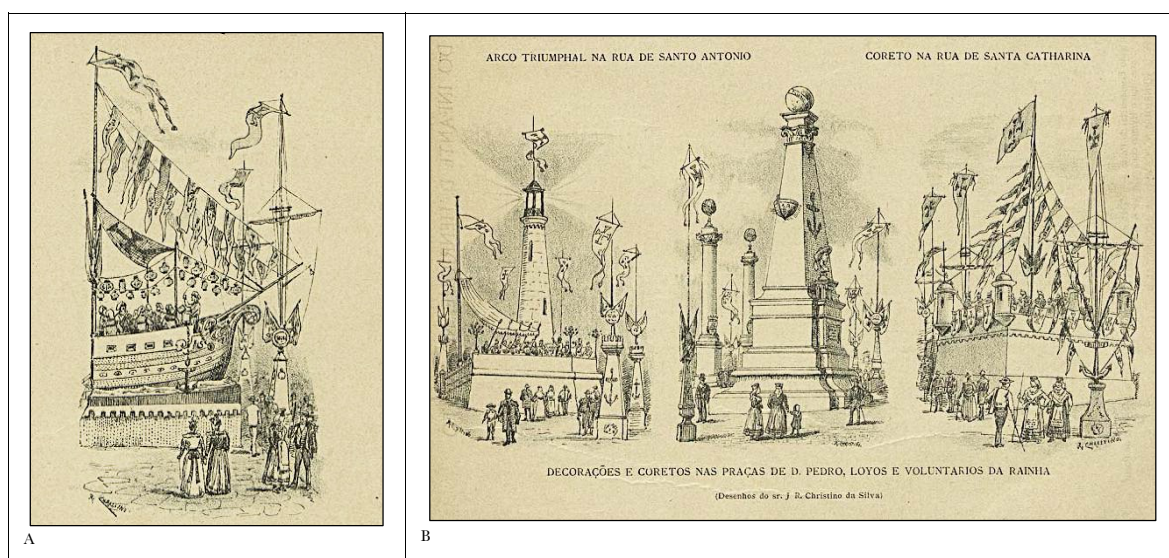


Fig. 148 Composição visual com as diversas «Decorações e Coretos nas Praças de D. Pedro, Loyos e Voluntarios da Rainha». Fonte: adaptado pela autora de, (Silva, 1894b, n.º 550, p. 85).

Firmino Pereira (1894, p. 105),³¹⁴ no livro sobre o centenário, descreve-nos que esse barco simulava estar na água e tinha a proa dourada. No mastro ainda estava colocado um escudo ladeado de bandeiras onde se podia ler: *Talent de bien faire*. O autor refere-nos também que a banda trajava vestes que imitavam os marinheiros do século XV: camisola branca com peito vermelho, calção e gorro, e o regente da banda trazia um elmo na cabeça. Como podemos observar no desenho destacam-se as bandeiras com grandes **crucês da Ordem de Cristo**. Os outros croquis da imagem (B) mostram que foram igualmente colocados coretos em forma de antigas fortalezas noutras praças da cidade. Num deles ergue-se um farol e no topo está colocada mais uma bandeira com a cruz da Ordem de Cristo. Ao centro da imagem podemos ver um desenho a representar um grande obelisco que foi construído no largo dos Loios, em homenagem à descoberta de «novos mundos». Pereira (1894, p. 107) refere que este monumento tinha a altura de quinze metros e pretendia ser uma imitação do projeto do monumento do Infante, denominado de *Invicta*. Esta aparatosa alegoria, como se pode perceber na imagem, continha numa das frentes o **busto do infante** e

³¹⁴ O texto de Firmino Pereira no Livro *O Centenário do Infante D. Henrique*, 1894, entre as páginas, 107-108, tem descrições detalhadas de todas as decorações da cidade e do cortejo cívico.

a meia altura dos lados rompiam duas **proas de caravelas**. Em cima, o obelisco era rematado por um **globo**, segundo o autor, de cor azul, no qual se lia a **emblemática divisa** do infante já mencionada. O autor refere ainda que a pintura imitava pedra e de noite todo o obelisco se iluminava a gás. O largo estava adornado com plintos e mastros enfeitados com escudos e bandeiras e encimados com galhardetes com a **cruz da Ordem de Cristo**, e as colunas eram encimadas por **esferas armilares**. Tal como no Centenário de Camões não faltaram também os **arcos triunfais**. Por exemplo, um foi colocado na rua de Santo António em **estilo neogótico** e outro na praça de Carlos Alberto em **estilo neoclássico**. O cortejo cívico realizou-se no dia 3 de março e foi considerado a apoteose das comemorações, a Fig. 149 mostra o seu imponente aparato.

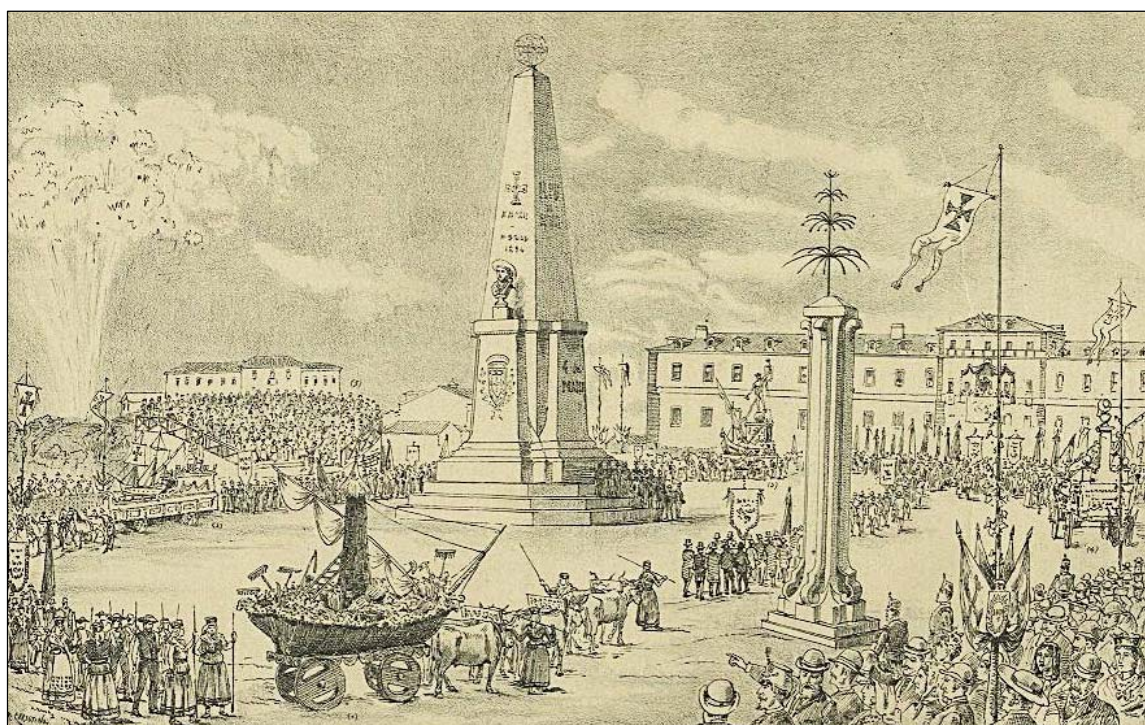


Fig. 149 «Apotheose do Infante D. Henrique no Campo da Regeneração».
Fonte: (Silva, 1894a, n.º 550, p. 84).

Uma longa procissão desfilou pelas ruas do Porto começando pelos lados sul e poente do Campo dos Mártires da Pátria e terminando no Campo da Regeneração. A redação d'*O Occidente* (R., 1894, p. 83) publicou um artigo acerca da ordem do cortejo, que nos permite perceber que em linhas gerais seguiu a mesma estratégia do de Camões.

Já explanamos a significação maior do cortejo camoniano, faremos agora somente uma descrição do cortejo do Infante, pois incorporou mais alguns elementos simbólicos novos. A abri-lo cavalgavam quatro arautos do século XIV, trajados luxuosamente levando no peito as armas nacionais (segundo o artigo, como vinham descritos nas crónicas antigas). Depois seguia o estandarte da cidade do Porto (de damasco encarnado com o brasão bordado a ouro), a seguir vinham os presidentes das Câmaras de Lisboa e do Porto com os respetivos estandartes, e a comissão executiva

da efeméride. Depois avançava o *carro triunfal da cidade*³¹⁵, atrás dele o governador civil, os pares, os deputados, as autoridades civis, os párocos da cidade e vários eclesiásticos levando à frente o reverendo deão da cidade. Logo após seguia o general da divisão, a oficialidade dos corpos e das guarnições da corveta *Sagres*, canhoesiras *Tavira* e *Liberal* e transporte África, associações científicas e culturais, escolas, representantes do corpo docente da Universidade, delegação da Sociedade de Geografia de Lisboa, a imprensa, médicos, engenheiros, funcionários públicos, entre outros. Tal como no cortejo cívico a Camões, a intercalar seguiam as diversas bandas de música e os carros alegóricos, que ao todo eram doze. Além de representarem as entidades e corporações presentes, simbolizavam igualmente os ideais subjacentes à própria comemoração do Centenário e como vimos com Camões, o cortejo refletia uma conceção de organização da sociedade segundo os novos ideais do Estado-Nação. A fechar o desfile marchava o corpo de salvação pública e a sua banda.

Na mesma Fig. 149, podemos ver ainda o obelisco monumental que foi levantado no Campo da Regeneração. Pereira (1894, p. 108) refere que tinha de altura 20 metros e fingia ser de pedra lioz, o mármore característico do território português. No topo vemos uma grande **esfera armilar**. Na frente está uma grande **cruz de Cristo**, e por baixo o **busto do infante** com uma legenda: *Nasceu em 4 de março de 1394*. Ficámos a saber pelo texto que do lado norte destacava-se de novo a cruz de Cristo, atravessada por uma palma, e por baixo o brasão da cidade do Porto; nos outros lados tinha legendas com as descobertas marítimas do tempo do Infante: *1340 — Bojador; Porto Santo — 1418; 1445 — Ceuta e 1449 — Arguim*. À noite segundo Pereira (1894) era todo iluminado a gás e a praça ainda estava enfeitada a toda a volta com serpentinas assentes em plintos adornadas com troféus de bandeiras e com várias inscrições alusivas à vida do infante. Sobressai no topo de um mastro uma bandeira com a **cruz da Ordem de Cristo**.

As ilustrações e os relatos n' *O Occidente*, bem como as descrições detalhadas de Pereira (1894), especificam que todos os espaços públicos decorados se iluminavam à noite a gás ou a eletricidade, que era a grande novidade da época. Por exemplo, na rua Sá da Bandeira a iluminação era elétrica e pendiam do alto de elevados postes «14 arcos voltaicos», metidos dentro de globos foscos e por cima da casa de ferragens da rua Formosa havia um refletor «da força de 30:000 vellas» (Pereira, 1894, p. 112). A escada da igreja de Santo Ildefonso fez sucesso pois destacava-se uma «cascata e uma fonte luminosa, por meio de luz electrica» (Pereira, 1894, p. 106).

O cartaz oficial a anunciar as festas do Centenário foi concebido por Roque Gameiro. Como podemos ver na Fig. 150, na página seguinte, evidencia um estilo gráfico que conjuga elementos gótico-manuelinos com elementos clássicos mais a simbologia visual utilizada na efeméride.

³¹⁵ Podemos ver uma imagem deste carro na nossa síntese visual Fig. 154 no final do capítulo. Na quarta fila é a 2.ª imagem a contar da esquerda.

Fig. 150 «Cartaz oficial a anunciar as festas do V Centenário do Infante D. Henrique no Porto, 1894». Fonte: (Gloria ao Infante D. Henrique, 1894).



Em cima encontra-se um pormenor arquitetónico de **estilo manuelino** que contém um medalhão com a imagem do **Infante D. Henrique** segundo a mencionada crónica. Por cima deste encontra-se o **escudo das armas portuguesas** encimado pela **coroa real**. Por baixo do medalhão está a divisa **Talent de bien faire**. Do lado direito vê-se uma figura angelical feminina com a mão esquerda a erguer uma **palma** sobre o medalhão e com a direita aponta para o texto informativo com **letras em estilo gótico** *Solemniização nacional do 5º centenario do nascimento do infante D. Henrique na cidade do Porto*. Na parte inferior do cartaz abre-se uma janela retangular através da qual se pode ver um mar picado com uma **esquadra de caravelas que ostentam nas velas, um dos símbolos primordiais do Centenário, a cruz da Ordem de Cristo**. Do lado esquerdo, em **estilo clássico renascentista**, estão ilustrados dois anjinhos *puti* que seguram as **armas da cidade do Porto**. Todos os elementos simbólicos conotam a mensagem implícita do Centenário: **celebrar os Descobrimentos marítimos portugueses como a era de ouro da nação**.

O cartaz foi publicado no jornal *Commercio do Porto* no numero comemorativo inteiramente dedicado à efeméride e repleto de gravuras a cores: a capa contém uma ilustração alegórica ao Infante e aos Descobrimentos de Veloso Salgado; as páginas interiores contêm: o cartaz artístico acima mencionado; um fac-simile do retrato do Infante que se encontra na dita *Crónica de Azurara*; uma ilustração da lápide colocada na casa onde nasceu o Infante e o seu túmulo na Batalha; um desenho de uma caravela do século XV da autoria do oficial da marinha Lopes Banhos; uma pagina ilustrada com o hino do centenário composto por Alfredo Keil; uma pagina ilustrada

com os carros alegóricos, entre outras. Todas as ilustrações têm os diversos elementos simbólicos incorporados que remetem para o tema central da efeméride: **os Descobrimentos marítimos dos portugueses e o seu grande patrocinador, o Infante D. Henrique.**

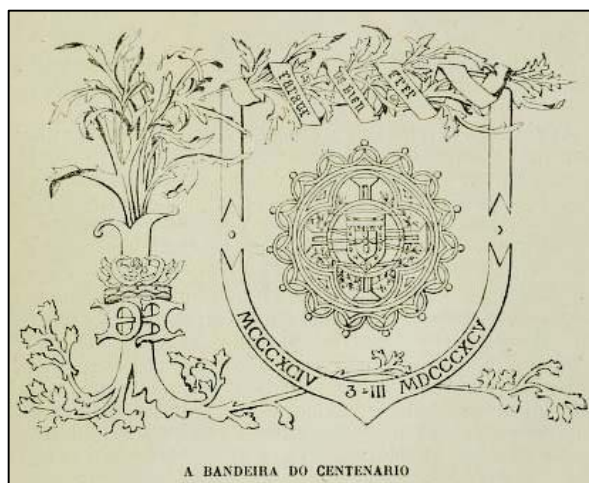


Fig. 151. «A Bandeira Do Centenário». Fonte: (Pereira, 1894, p. 239).

Consideramos também digno de destaque o estandarte realizado expressamente para a efeméride, com a autoria de Torquato Pinheiro, diretor e professor da escola industrial do Infante D. Henrique e realizado pela Estamparia do Bolhão.

Segundo a descrição e imagem que nos faculta (Pereira, 1894, p. 239) e que podemos observar na Fig. 151 é de formato retangular em seda branca; à esquerda está um monograma em seda carmesim com as iniciais (**I. D. H.**) de **Infante Dom Henrique**; encimado por uma **coroa** bordada a ouro; da inicial (**I.**), brota uma ramagem de seda verde que se estende por toda a parte superior da bandeira entrelaçando-se com a **divisa** *Talent de bien faire*; ao centro e emoldurada por um círculo verde e ouro, a **cruz da Ordem de Cristo** com a **esfera armilar** sobreposta e esta sobreposta pelo **escudo das armas portuguesas** com uma **coroa real**; a envolver o conjunto, outra cercadura bordada a seda azul, tendo do lado esquerdo a data do nascimento do herói e do lado direito a data da celebração do centenário; por baixo da inicial (**I.**), e alongando-se por toda a parte inferior da bandeira, um renque de algas bordadas a seda verde-pálido; finalmente a haste da bandeira é de prata, encimada pela **esfera armilar** e um laço do mesmo metal, com a dedicatória: *Homenagem da Estamparia do Bolhão*. Destacamos particularmente o arranjo heráldico da **trilogia simbólica: cruz da Ordem de Cristo sobreposta da esfera armilar e esta última sobreposta do escudo das armas portuguesas.**

Este tipo de arranjo heráldico, não era propriamente uma novidade. No tempo de D. Manuel I realizaram-se diversas iluminuras nas quais aparecem arranjos heráldicos que sobrepõem o Escudo das Armas sobre a Esfera Armilar. Sabemos também que durante o reinado de D. João VI (1816-1826) foi introduzida uma Esfera Armilar por detrás do Escudo das Armas que simbolizava o reino do Brasil. O que interessa aqui enfatizar é a recuperação de inúmeros símbolos, muitos deles heráldicos mas não exclusivamente, do tempo dos Descobrimentos marítimos, no sentido de encenar um acontecimento histórico espetacular vivido no presente.

Finalmente, tal como havia acontecido com o Centenário de Camões, houve um aproveitamento de todo este universo simbólico para o negócio de ocasião. Conseguimos apurar através de notícias nos jornais ilustrados e pelo texto de Pereira

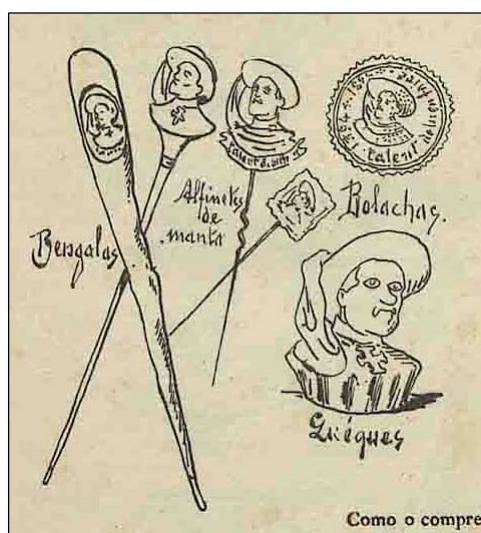
(1894) que se comercializaram *chapéus henriquinos*, com uma pena de pavão no sitio do laço; bengalas com o busto do infante; carteiras *henriquinas* e umas *carteirinhas-brinde* com a letra do hino do infante D. Henrique; venderam-se sabonetes *henriquinos* de vários preços, cujos invólucros tinham o retrato do homenageado e uma alegoria marítima; lenços-recordação infante D. Henrique; pratos ornamentais com a copia da imagem do infante que se encontra na crónica de Azurara ou com uma reconstrução da nau S. Gabriel, da primeira viagem á índia; diversos artigos de ourivesaria, desde alfinetes para gravatas a broches para senhoras, em prata e ouro com o busto do infante e a sua conhecida divisa; bolachas D. Henrique que traziam numa das faces o busto do infante. Estas eram vendidas em caixas de folha, impressas na frente por uma litografia comemorativa do centenário com o busto do infante, um leão a segurar um escudo, a data da tomada de Ceuta, a famosa divisa *Talent de bien faire*, uma caravela com as velas enfunadas, uma esfera armilar e a dedicatória, *Homenagem ao infante D. Henrique*, 4 de março de 1894, entre outros.

Fig. 152 «Vários Infantes Dons Henriques Como o compreendeu a indústria». Fonte: (Pinheiro, 1894, n.º 395, p. 1).

Na Fig. 152. podemos ver os desenhos que Rafael Bordalo Pinheiro realizou para *O Antonio Maria*, das bengalas, dos alfinetes, bolachas e um tapa garrafas com o busto do Infante com uma grande cruz da Ordem de Cristo ao peito. Se estivéssemos a falar do século XX e XXI utilizaríamos certamente o termo *merchandising* para categorizar todo este comércio de ocasião que se desenvolveu à volta destas efemérides. Pereira (1894) refere que a fantasia nacional não perdeu a oportunidade e ainda inventou alguns objetos de maior porte, curiosamente um marceneiro portuense executou uma cadeira D. Henrique³¹⁶ que passamos a descrever: no espaldar ao centro, encontrava-se o retrato do infante D. Henrique, o brasão das armas reais portuguesas e por baixo a famosa divisa, tendo este conjunto como pano de fundo a proa de uma caravela; no assento estava o brasão das armas da cidade do Porto.

Finalmente, também não faltaram as medalhas gravadas especialmente para comemorar a efeméride, com o retrato do infante segundo copia fiel da imagem contida na mencionada *crónica*.

Neste Centenário evocou-se a dinastia de Avis, o Infante D. Henrique, os Descobrimentos e a Nação Portuguesa, através de inúmeros símbolos, ícones simbólicos, *slogans*, devidamente organizados e repetidos nas decorações dos espaços, nas ilustrações dos periódicos ilustrados, no *merchandising*, nos selos e bilhetes-postais,



³¹⁶ Recordamos que referimos no 1.º Capítulo que o nosso interesse por símbolos visuais representativos da identidade da nação portuguesa começou mais concretamente em 2010, com o desenvolvimento de uma ideia destinada a um evento concurso-exposição com o título *Dimensão Love Lisboa*. Neste concurso os concorrentes eram estimulados a transformar os objetos de modo a materializar visualmente conceitos que representassem simbolicamente a cidade de Lisboa. A maioria dos objetos transformados foram precisamente cadeiras.

no cartaz, entre outros objetos gráficos. Pereira (1894) fez questão de deixar uma explicação para a posteridade das principais significações dos símbolos:

Os castellos significam o augmento de força e poderio que dos descobrimentos adveio Portugal, bem como o prestígio militar. Os escudos symbolizam a ideia de Patria dominante em todos os actos do infante. Com as espheras pretende-se tornar bem frizante (...) o grande adiantamento feito nas sciencias geographicas por motivo da iniciativa do infante. As cruces indicam não só o empenho em propagar o christianismo que tanto actuava no animo do infante, como principalmente a sua qualidade de mestre da Ordem militar de Christo. (Pereira, 1894, p. 63)

À primeira vista estas explicações podem levar-nos a crer que durante o Centenário, as conotações dos símbolos mencionados foram exatamente as mesmas ao tempo do Infante D. Henrique ou ao tempo de D. Manuel I. Convém recordar a este propósito que os signos estão sempre contextualizados à cultura. Portanto, tanto na comemoração henriquina como na camoniana, a cultura não é a mesma dos séculos XV e XVI. É a do século XIX com as suas ideologias particulares já mencionadas inúmeras vezes. Ambas as comemorações consistiram em (re)criações dos momentos históricos, para as quais se (re)cuperaram os principais elementos simbólicos no sentido de as tornar mais autênticas. Mas, como João (1999) notou, apesar do messianismo se manter presente nas conotações (principalmente através das cruces da Ordem de Cristo) há que fazer a distinção: «entre um messianismo providencialista, que entronca directamente no mito da cruzada, e um messianismo laico, que se expressa na ideia da missão civilizadora dos portugueses» (João, 1999, p. 844). Ideal que está mais em conformidade com um século *civilizador*, como foi o século XIX. Como referimos no 5.º Capítulo, o mito parte de uma matriz e vai sempre evoluindo. Recordamos que Pimentel (2008) salientou que o Mito de Portugal tem um núcleo vivo que está permanentemente aberto à hermenêutica das gerações, que o vão enriquecendo segundo os seus ideais orientadores.

Camões e o Infante D. Henrique foram ambos celebrados como heróis da nação, escolhidos como *símbolos* maiores para representar a *alma nacional* e enaltecer o Império português, num momento de fragilidade em que o país reclamava uma justa distribuição colonial no concerto das nações europeias. Através destas duas grandes manifestações vividas de forma exaltada pela população, as elites não só obtiveram uma grande coesão nacional como conseguiram transmitir uma ideia mais tangível de Identidade Nacional a uma população mais alargada.

As inúmeras ilustrações publicadas nos periódicos ilustrados e os respetivos textos permitem-nos compreender a estratégia. As imagens muito descritivas mostram-nos as encenações dos espaços e as atividades sócio-performativas das comemorações, os textos permitem-nos completar a informação. Verificámos que os sistemas de símbolos e ícones visuais incorporados, em ambos os Centenários, têm inúmeros pontos de contacto entre eles e foram determinantes para ajudar a aumentar o sentido das manifestações simbolizadas, transformando-as numa *ocasião histórica* vivida no presente. Os portugueses durante os dias dos festejos, certamente sentiram-se participantes da época que as elites consideravam ser a *Era de Ouro* da nação portuguesa — os Descobrimentos Marítimos e a Expansão do Império.

Torna-se oportuno recordar que a função dos signos é representar *algo* que está ausente e que se quer tornar presente. Neste sentido, os conjuntos de signos visuais (e

não só) funcionaram como veículos para tornar tangíveis as ideias de nação abstratas subjacentes ao grandioso momento histórico que se (re)vivia. Os inúmeros elementos simbólicos que materializaram essas abstrações atuaram a um nível psicológico cultural no sentido de transmitir e exaltar os valores culturais únicos da nação. Os diversos signos ao funcionarem em sistema tornam-se mais poderosos proporcionando um certo sentido de participação dos indivíduos no *mito atuante dentro da comunidade*. Esse mito, no contexto destas duas comemorações, refere-se sobretudo à (re)afirmação de uma *herança sagrada*, cuja matriz se encontra no milagre de Ourique (fundação da nacionalidade) e na sua evolução subsequente de conquista e expansão do Império português subordinada à visão da Dinastia de Avis. Não pode ser por acaso que no Centenário de Camões (o primeiro de todos) no alto do Arco da rua Augusta tenha sido colocada a bandeira de D. Afonso Henriques acima das bandeiras da monarquia constitucional.

Os símbolos são chaves de acesso à mitologia e pela sua capacidade de simplificação, sem perda do conteúdo simbólico, tornam-se intuitivos e mais facilmente recordados. Neste sentido o uso dos signos (símbolos e ícones) visuais repetidamente e em sistema (na orquestração dos espaços; durante os rituais; nas cerimónias; nas práticas discursivas; mas também nos posters; selos, postais ilustrados; souvenirs entre muitos outros objetos) ajudaram à compreensão tangível do que significava *ser português* no século XIX, consolidando uma ideia de nação como chave para a identidade nacional. E ainda foram exportados para o exterior, através da Imprensa ilustrada estrangeira permitindo que os *outros*, ficassem a conhecer quem eram os portugueses por meio do conjunto de símbolos e ícones da sua Identidade Nacional.

A Imprensa no Centenário de Camões, através de uma comissão eleita constituída por um grupo de intelectuais proeminentes, teve uma importância crucial na elaboração e difusão desta estratégia. As palavras de Guilherme d'Azevedo n' *O Occidente* são muito elucidativas, por isso as transcrevemos:

A comissão da imprensa tinha realizado a **obra cívica** mais prodigiosa dos nossos dias. D'um povo indiferente fizera um povo entusiasta. Comunicara a **chamma sagrada** a duzentas mil almas. (...) por intervenção d'um **programma**, e pozera-o em marcha sem intervenção da policia. (D'Azevedo, 1880b, p. 110 [negrito nosso])

Do vasto programa, que temos vindo a descrever detalhadamente, salientamos particularmente a atuação da Imprensa ilustrada, que teve um desempenho chave: informou, difundiu e fixou, as encenações-espetáculo e o sistema simbólico incorporado, através de inúmeras imagens em gravuras devidamente organizadas nas páginas. Esta tarefa foi realizada por um grupo multifacetado de artistas gráficos: ilustradores, gravadores, fotógrafos e compositores gráficos.

No 2.º Capítulo refletimos sobre o papel que a produção gráfica desempenha na sociedade e o modo como se relaciona com a cultura. Apreendemos que os produtos gráficos têm a função de comunicar *significados* por meio de imagens. A era industrial introduziu uma importante função permitindo a reprodução através da impressão em série atingindo uma abrangência da sociedade nunca antes conseguida. A produção gráfica tornou-se desta forma o meio por excelência de comunicação, transportando informações e significados que alteraram a percepção dos indivíduos. Os três jornais

ilustrados *O Panorama*, *Archivo Pittoresco*, *O Occidente*, entre outros (tais como, *O António Maria*, o *Commercio do Porto Illustrado*, a revista *Branco e Negro*, o *Diário Illustrado*) foram um meio de reprodução das relações sociais, políticas, económicas e principalmente culturais, servindo de suporte à construção e afirmação da identidade nacional. Portanto, funcionaram como um *sistema signifiante*, na medida em que as crenças e os valores culturais foram transmitidos e reproduzidos.

A Imprensa ilustrada constituiu-se desta forma como uma ferramenta para cristalizar e veicular um certo legado simbólico no momento, mas também entraria na história e transmitiria uma auto-imagem da nação ao longo do tempo. Imagem que apesar de contaminada pelas diversas épocas chegaria até aos nossos dias.

Sintetizámos em duas tabelas nas Fig(s). 153 e 154 os sistemas simbólicos utilizados nos dois Centenários. Estas duas sínteses foram realizadas com pormenores ampliados das ilustrações veiculadas nos periódicos ilustrados. Embora não sendo exaustivas, mostram os principais símbolos e ícones, e permitem-nos perceber que existem entre os dois sistemas simbólicos, inúmeros pontos de contacto. Podemos afirmar que é um único sistema de signos estruturado de comunicação visual baseado em diversos elementos simbólicos com algumas variantes.

Os principais símbolos e ícones visuais utilizados nos dois Centenários podem agrupar-se num sistema dividido em três grupos principais:

- O primeiro relaciona-se com a soberania nacional remetendo para o poder vigente: escudo das armas portuguesas e coroa real, bandeiras e flâmulas azuis e brancas (imagens na 1.ª fila das sínteses visuais);
- O segundo integra os brasões dos municípios que remetem para o território português, com ênfase nos dois brasões da Câmara Municipal de Lisboa e do Porto por serem os sítios onde foram realizados os dois centenários (imagens na 1.ª fila das sínteses visuais);
- O terceiro grupo de símbolos remete para a época dos Descobrimentos marítimos portugueses: bustos, efígies e monogramas de Camões e do Infante D. Henrique; cruz da Ordem Cristo; esfera armilar; escudo das armas portuguesas à época de D. João I e do Infante D. Henrique; divisa do Infante *Talent de Bien Faire*; frases de saudação aos heróis homenageados; elementos decorativos representantes da arquitetura manuelina; elementos decorativos góticos e clássicos; caravelas, âncoras, entre outros símbolos e ícones relacionados com aquela que era considerada pelas elites do século XIX a *Era de Ouro da nação portuguesa* (imagens na 2.ª e 3.ª filas das sínteses visuais)

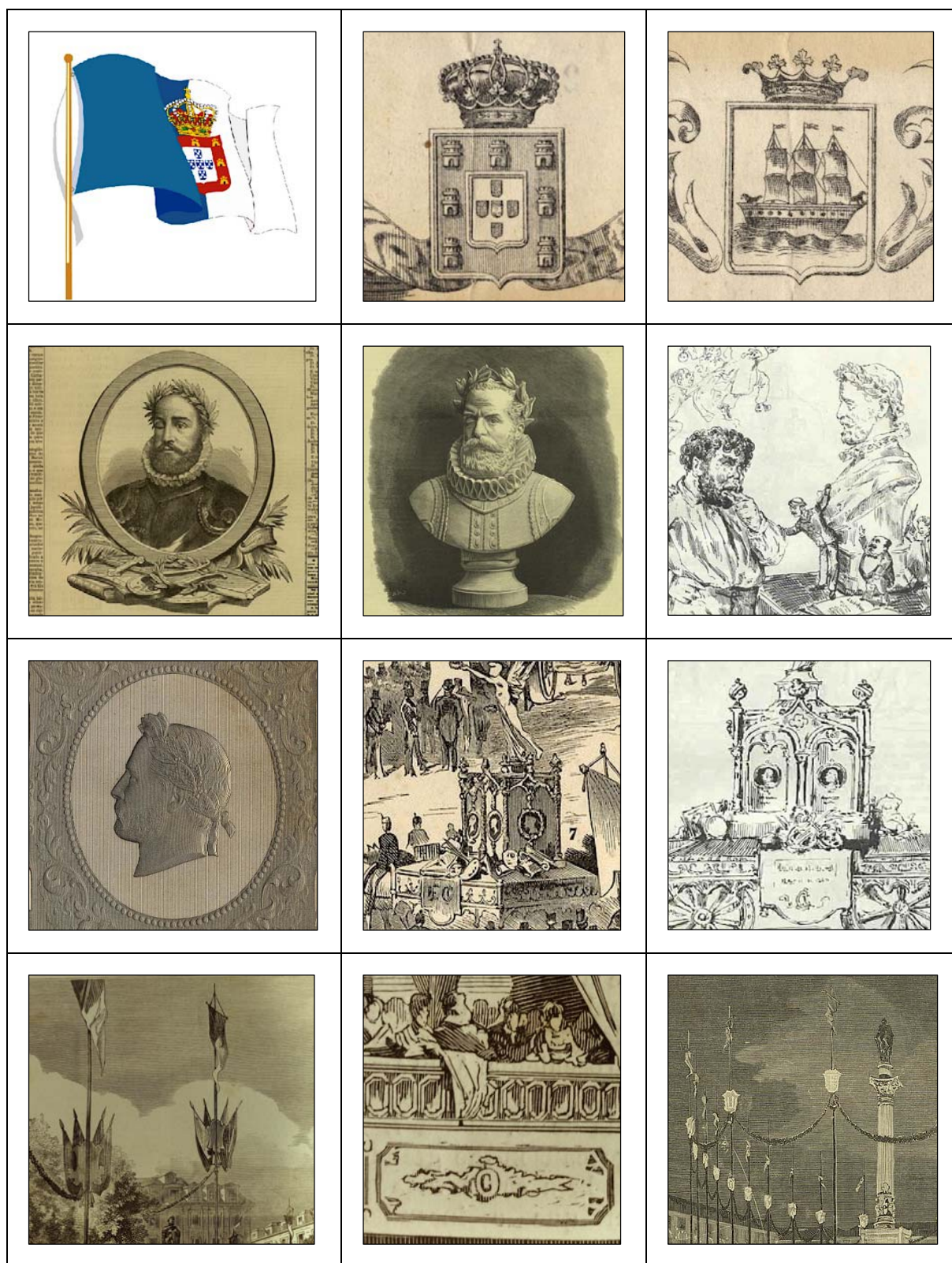


Fig. 153 Síntese visual do sistema simbólico visual utilizado no Centenário de Camões (1880).
 Fonte: Composição realizada com pormenores de imagens publicadas nos periódicos ilustrados:
O Occidente; O Antonio Maria; Diario Illustrado; Os Dois Mundos. Fonte: autora (2017).



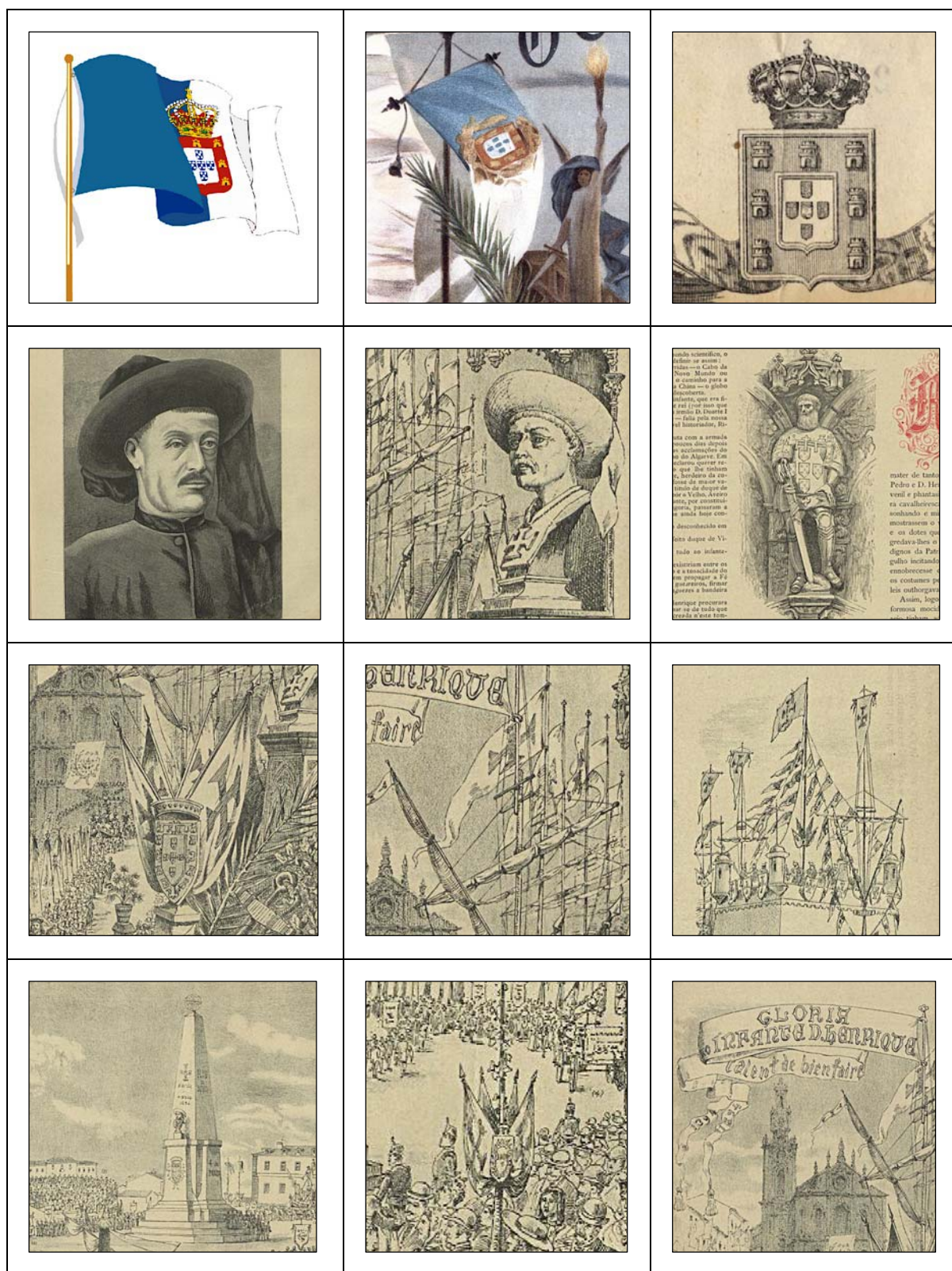


Fig. 154 Síntese visual do sistema simbólico visual utilizado no Centenário do Infante D. Henrique (1894). Fonte: Composição realizada com pormenores de imagens publicadas nos periódicos ilustrados: *O Occidente*; *O Antonio Maria*; *O Commercio do Porto Illustrado*. Fonte: autora (2017).



10.3. Síntese do capítulo

Neste capítulo estudámos os três periódicos ilustrados no sentido de:

- Identificar símbolos e ícones, representantes das narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa contidos nas gravuras dos três periódicos;
- Indagar desde quando é possível identificar símbolos e ícones: se na década de trinta com *O Panorama*, ou no meio do século, com o *Archivo Pittoresco*, ou no final do século com *O Occidente*;
- Realizar algumas descrições e interpretações dos signos;
- Perceber se é possível distinguir algum sistema simbólico.

Começámos por perceber desde quando é possível identificar símbolos e ícones representantes das narrativas do Nacionalismo Cultural e da Identidade Nacional Portuguesa nas imagens que anteriormente agrupámos por áreas temáticas. Circunscrevemos a nossa análise a uma amostra de quatro áreas, cujas imagens evidenciaram de forma mais destacada a presença de símbolos e ícones: *Monumentos e edifícios históricos*; *Personalidades históricas*; *Heráldica e vexilologia* e *Comemorações patrióticas*. Observámos que desde a publicação d' *O Panorama*, é possível notar a veiculação de símbolos, contudo, devido à percentagem muito inferior de imagens publicadas neste periódico e à sua menor qualidade, é no *Archivo Pittoresco* e n' *O Occidente* que se verifica uma maior veiculação de símbolos que remetem para a identidade nacional portuguesa. Ainda assim, é notável a presença de inúmeros signos heráldicos tradicionais de Portugal nas gravuras d' *O Panorama*.

Apontámos alguns aspetos importantes que se prendem com o modo e o estilo como as imagens são realizadas. Salientámos que as imagens que constituem as páginas dos três periódicos são do tipo analógico. São desenhos realizados por diversos artistas feitos *do natural*, ou a partir de pinturas de quadros ou litografias realistas ou ainda a partir de fotografias. Estes desenhos apesar de imitarem a realidade têm métodos de representação influenciados pelas ideias do desenhador ou gravador. Observámos em várias imagens que os desenhos destacam alguns símbolos pela sua pormenorização ou desproporção em relação ao resto. Estas imagens contêm duas mensagens: aquela *denotada*, que é a descrição literal do objeto representado, e aquela *conotada*, que é o modo como o desenhador interpreta e transmite ideias segundo os valores e conceitos simbólicos da sua cultura. Acreditamos que o destaque de certos símbolos de cariz patriótico tenha contribuído para ir fixando na memória do público estes elementos simbólicos, no intuito de ir construindo um depósito de memórias partilhadas que se pudesse constituir numa identidade visual nacional da nação portuguesa.

Nas imagens que integram a área temática *Monumentos e edifícios históricos* identificámos a utilização mais frequente de **três signos heráldicos nas representações dos monumentos manuelinos: cruz da Ordem de Cristo, esfera armilar e escudo das armas portuguesas**. Verificámos que os textos que acompanham estas imagens além de explicar os monumentos e o seu momento histórico relacionado com os Descobrimentos marítimos, também esclarecem acerca dos respetivos símbolos justificando a sua utilização nas arquiteturas desta época.

Percebemos que as imagens dos monumentos e dos respetivos signos heráldicos foram sendo ao longo dos três periódicos repetidas várias vezes, constituindo-se em suportes visuais para a construção da memória coletiva nacional. É de salientar o caráter instrutivo destas imagens e dos textos e legendas que as acompanham, pela função que desempenham em ir fixando na memória os conteúdos simbólicos e históricos que os autores (ilustradores, gravadores e redatores) consideravam mais relevante reter. Verificámos que alguns monumentos pela sua repetição ao longo do tempo, em desenhos cada vez mais simplificados foram-se transformando em ícones simbólicos e utilizados em composições gráficas como marcadores identificadores. Demos como exemplo a *Torre de Belém*, utilizada numa paginação do periódico ilustrado *Branco e Negro* de 1897. O elemento visual simbólico contido no *ícone* remete para a grandiosidade dos Descobrimentos portugueses e serviu para marcar o início de um artigo sobre a Descoberta do Caminho Marítimo para a Índia por Vasco da Gama.

Nas imagens que integram a área temática *Personalidades históricas* verificámos que certas personalidades também se foram transformando ao longo das três publicações, em ícones simbólicos mais representativos da identidade da nação portuguesa. Percebemos que, do mesmo modo que as imagens da arquitetura manuelina e os três signos heráldicos relacionados (cruz da Ordem de Cristo, esfera armilar e escudo das armas portuguesas) se constituíram como os principais símbolos *representantes* da *Era de Ouro* da nação portuguesa, também a figura de Camões, o autor da *epopeia lusitana*, se afirmou como o maior *representante* do herói nacional. A carga simbólica que foi adquirindo ao longo do século, transformou-o no principal *ícone simbólico* da identidade nacional portuguesa do século XIX. Verificámos que foi ilustrado diversas vezes nos três periódicos, associado aos *símbolos* que o caracterizam: lyra, coroa de louros, a sua obra *Os Lusíadas*, espada e pena. Consideramos que estas evidências possibilitam afirmar que a difusão da figura de Camões, da arquitetura manuelina e da trilogia heráldica (cruz da Ordem de Cristo, esfera armilar e escudo das armas nacionais), enquanto símbolos máximos representativos da identidade nacional portuguesa, terá começado em grande parte com estes três jornais ilustrados do século XIX. Primeiro, com a gradual repetição dos desenhos e destaque dos símbolos, e depois com a simplificação e total descontextualização dos mesmos para serem utilizados em paginações nos jornais ilustrados ou na orquestração do espaço urbano em comemorações cívicas no final do século.

Nas imagens que integram a área temática *Comemorações patrióticas* identificámos a utilização de sistemas simbólicos nas práticas cerimoniais e nos cenários urbanos. Até 1880 investigámos as celebrações de aclamação régia e matrimónios da monarquia constitucional. A partir dessa data explorámos dois Centenários: o III Centenário da morte de Camões (1880), em Lisboa e o V Centenário do nascimento do infante D. Henrique (1894), no Porto. O grupo de imagens sobre as celebrações de aclamação e matrimónios permitiu-nos perceber que era utilizado pelo poder político vigente um certo modelo de celebração cívica como estratégia de suscitar a adesão do povo aos novos ideais do liberalismo. A análise minuciosa das imagens e dos respetivos textos permitiu-nos identificar neste modelo, uma vasta lista de elementos simbólicos de várias ordens. Percebemos que estes se podem organizar num sistema de signos estruturado em 4 vertentes principais interligadas (som, luz, cor e forma) que descrevemos amplamente. Do ponto de vista visual, salientamos particularmente os símbolos e ícones heráldicos e de vexilologia, que pela sua capacidade de síntese formal,

utilização da cor e da iluminação, tiveram um grande alcance e protagonismo público, nas decorações dos espaços urbanos. Nas imagens são também estes símbolos que se reconhecem mais facilmente: **escudo das armas portuguesas, coroa real, bandeiras e flâmulas azuis e brancas, monogramas e efígies reais e brasões de armas dos municípios do país**. Sublinhamos a importante função dos periódicos ilustrados, que através das imagens em gravuras e respetivos textos muito descritivos, foram **informando, difundindo e fixando** pelo público leitor este **sistema simbólico, como uma identidade nacional da nação**. Quando se iniciaram, em 1880 as celebrações dos Centenários aos grandes homens já se operava um sistema simbólico bem estruturado para as comemorações cívicas, que foi **utilizado e acrescentado de mais símbolos**.

Percebemos através da literatura de referência que apesar de cívicas, estas cerimónias régias convocavam os cidadãos sobretudo a um estado de deslumbramento passivo. Esta conjuntura mudou radicalmente com a celebração do primeiro Centenário, que pelas características da sua ideologia, provocaria uma participação ativa da população, mudando significativamente a perceção dos cidadãos em relação ao conceito de nação. Esta conceção de efemérides integrava-se na filosofia positivista que atravessou toda a Europa e o seu maior objetivo era uma exaltação patriótica por meio de encenações públicas sobre o passado glorioso das nações marcado por heróis. A grande comemoração do herói pátrio e dos grandes acontecimentos históricos tinham o intuito de unir os sentimentos da comunidade e dar uma coesão nacional. Através do Grande Homem homenageado pretendia-se que a coletividade incorporasse o modelo e as ideias subjacentes, como linhas de orientação e conduta da sociedade no presente e para o futuro. Esta nova ideologia de comemorações requereu a utilização de simbologia apropriada.

O Tricentenário de Camões em 1880 foi o primeiro, tornando-se o novo modelo de celebrações cívicas. Embora baseado no anterior modelo monárquico, com um **sistema simbólico estruturado nas 4 vertentes principais inter-ligadas (som, luz, cor e forma) e mantendo os símbolos heráldicos principais do poder vigente, incorporou símbolos representantes de uma narrativa de identidade nacional que se relacionava com o ideal romântico e o conjunto dos valores considerados pelas elites intelectuais, essenciais para a reforma ou refundação da nação portuguesa**. Este ideal de *refundação nacional* assentava na ideia que a época dos Descobrimentos marítimos e expansão do Império era o *período áureo da nação portuguesa* e por isso aquele que deveria servir de modelo nacional. O V Centenário do Infante D. Henrique em 1894, devido ao agravamento da questão colonial e a consequente perda de territórios africanos, reafirmou este ideal de forma ainda mais assertiva, através das encenações públicas e do simbolismo incorporado.

A escolha de ambos os heróis nacionais fundamentou-se em décadas de **exaltação liberalista e heroísmo romântico, que através das imagens difundidas pelos periódicos ilustrados os foram transformando em ícones simbólicos desta narrativa de identidade nacional**. Descrevemos amplamente os dois Centenários apresentando várias imagens e sínteses visuais apontando os vários elementos visuais simbólicos veiculados. As inúmeras ilustrações publicadas nos periódicos ilustrados mostram-nos as encenações dos espaços e as atividades sócio-performativas dos festejos. Pudemos identificar nestas imagens os principais símbolos e

ícones simbólicos incorporados que remetem para o momento histórico dos Descobrimentos marítimos portugueses. A função dos signos (símbolos e ícones) é representar *algo* que está ausente e que se quer tornar presente. Portanto neste sentido, estes signos funcionaram como veículos para tornar tangíveis as ideias de nação abstratas subjacentes ao grandioso momento histórico que se pretendia (re)viver através das celebrações. Verificámos o uso destes símbolos e ícones repetidamente na orquestração dos espaços urbanos, nos rituais, cerimónias e práticas discursivas, nos souvenirs, posters, selos, postais ilustrados, entre muitos outros meios de comunicação visual. Acreditamos que os vários elementos simbólicos que materializaram essas abstrações, atuaram a um nível psicológico cultural que foi importante para que as elites pudessem **transmitir e exaltar os valores culturais únicos da nação, ajudando a consolidar a sua importância como chave para a identidade nacional portuguesa.**

Consideramos que os **jornais ilustrados tiveram um desempenho chave na divulgação e na difusão destes conteúdos simbólicos.** Mas também na sua **fixação ajudando a cristalizar um certo legado de símbolos e ícones simbólicos** no momento vivido e que **entrariam na história e transmitiriam uma certa autoimagem da nação ao longo do tempo.** Sintetizámos em duas tabelas os principais símbolos e ícones visuais utilizados nos dois Centenários, realizando ampliações das imagens veiculadas nos periódicos ilustrados. Estas tabelas, embora não sendo exaustivas mostram os símbolos pertencentes ao sistema simbólico visual. Dividimos este sistema em 3 grupos:

- 1.º grupo de signos - relaciona-se com a soberania nacional remetendo para o poder vigente (monarquia constitucional): bandeira azul e branca; escudo das armas portuguesas com a coroa real.
- 2.º grupo de signos - integra os brasões do território português que são os municípios, com a utilização principal das armas das duas câmaras, Lisboa e Porto.
- 3.º grupo de signos - remete para a época dos Descobrimentos marítimos portugueses: bustos; efígies e monogramas de Camões e do Infante; cruz da Ordem Cristo; esfera armilar; escudo das armas portuguesas á época de D. João I e do Infante D. Henrique; divisa do Infante *Talent de Bien Faire*; frases-slogan de saudação aos heróis homenageados; elementos decorativos representantes da arquitetura manuelina; elementos decorativos clássicos; caravelas, entre muitos outros símbolos e ícones relacionados com aquela que era considerada pelas elites do século XIX *a era de ouro da nação portuguesa.*

Consideramos ter demonstrado a proposição:

Nas imagens que integram as páginas dos três periódicos identificam-se vários símbolos e ícones, representativos da identidade nacional portuguesa, sendo possível distinguir pelo menos um sistema simbólico.

Referências Bibliográficas

- 10 de Junho de 1880* [Visual gráfico]. (1880). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/5763>
- Agostini, A. (1880a). Baía de Botafogo na noite de 13 de junho de 1880 — as iluminações e o fogo de artifício. *Revista Illustrada*, 212, 4-5.
- Agostini, A. (1880b). Camões retratado de todos os feitios e formas. *Revista Illustrada*, 212, 7.
- Agostini, A. (1880c). O 3.º Centenario de Camões. *Revista Illustrada*, 211, 1.
- Alberto, C. (1882). El-rei D. José I. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 123, 113.
- Alberto, C. (1894). O Infante D. Henrique. Retrato copiado, com a correcção devida, da menitura da Chronica de Azurara. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 548, 57.
- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres, U.K.: Verso.
- As Nossas Gravuras — Regata na bahia de Botafogo. (1880). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 63, 126.
- As Nossas Gravuras (As Festas do Centenario de Camões). (1880). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 61, 111.
- Auto da Solemnidade da Collocação da Pedra Fundamental do Monumento que se vae erigir ao Grande Poeta Nacional Luiz de Camões. (1862). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 44, 130-132.
- Barbosa, I. V. (1864a). Fragmentos de um Roteiro de Lisboa (Inédito). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 7, 52-53.
- Barbosa, I. V. (1867d). Thomar Castello dos Templarios e Convento da Ordem Militar de Christo XIII (Vid. pag. 342). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 44, 345-347.
- Barnard, M. (2005). *Graphic Design as Communication*. New York: Routledge.
- Barradas, M. (1894). Estatua de D. Henrique no Mosteiro dos Jeronimos. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 548, 63.
- Barthes, R. (2015). *Barthes. O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70. ISBN 978-972-44-1575-8.
- Bastos, V., Penoso Jr., G. & Alberto, C. (1880). Bartholomeu Dias descobre o Cabo da Boa Esperança e colloca o Padrão de S. Filippe (Setembro de 1487). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 55, suplemento.
- Bellas Artes — El Coro de las Nereidas, cuadro de Liezen Mayer (Os Lusiadas, canto IX). (1880). *La Ilustración Española Y Americana*, XXI, 363.
- Bellas Artes — Tercer Centenario de la Muerte del autor de Los Lusiadas. Luis de Camoens. (1880). *La Ilustración Española Y Americana*, XXI, 365.
- Bonfantini, M. A. (2008). *Breve corso di semiótica*. Nápoles, Itália: Edizioni Scientifiche Italiane. ISBN 978-88-495-0004-2.
- Campbell, J. (1991). *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena.

- Campbell, J. (2003). *Tu és isso. Transformando a Metáfora Religiosa*. São Paulo: Madras Editora. ISBN 85-7374-756-0.
- Casanova & Alberto, C. (1880a). A Procissão Cívica em Lisboa no Centenário de Camões — 10 de Junho de 1880. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 61, suplemento.
- Casanova & Alberto, C. (1880b). Festas do Centenario de Camões — Na Rua do Alecrim — O Tejo — O Chiado — Na Rua Augusta — Pavilhão na Rua Nova do Almada. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 62, 121.
- Casanova & Penoso. (1880). Festas do Centenario de Camões — Chegada do Cortejo Cívico à Praça de Luiz de Camões. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 61, 109.
- Casanova & Severini. (1880). Festas do Centenario de Camões — Iluminação da Praça de D. Pedro. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 61, 113.
- Castro, R. S. & Penoso. (1881). Fachada do Novo Edificio do Gabinete de Leitura do Rio de Janeiro — Segundo o Projecto do Architecto o sr. Raphael da Silva Castro. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 80, 57.
- Catroga, F. (1998c). Ritualizações da história. In L. R. Torgal, J. M. A. Mendes & F. Catroga (Eds.), *História da História em Portugal Sécs. XIX-XX. Volume I, A História Através da História* (pp. 221-361). Lisboa: Temas e Debates. ISBN 972-759-090-X.
- Chagas, M. P. (1867a). Inauguração do monumento a Camões. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 28, 217-219.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982). *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema. ISBN 972-695-215-8.
- Coelho. (1841). Francisco de Sá de Miranda. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 223, 252.
- Coelho, B. (1838). D. Luiz da Cunha. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 87, 409.
- D’Almeida, R. V. (1880). Retrato de Camões Desenhado por Manuel Faria e Sousa. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 59 (suplemento), 91.
- D’Azevedo, G. (1880a). Chronica Occidental. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 60, 102.
- D’Azevedo, G. (1880b). Chronica Occidental. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 61, 110.
- D’Azevedo, G. (1880c). Chronica Occidental. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 62, 118-119.
- D’Azevedo, G. (1880d). O Tricentenario de Camões 10 de Junho de 1880. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 59 (suplemento), 90.
- Desembarque de S. M. a rainha D. Maria de Saboya na praça do Commercio de Lisboa (1862). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 31 242-244.
- D’Oliveira, J. B. (1897). Os Navios de Vasco da Gama. *Branco e Negro: Semanário Illustrado*, 67, 231-232.

- Duvivier, M. (1880). Portugal — Les fêtes de Lisbonne — Les députations de la procession civile déposant des couronnes au pied du monument de Camoëns. *Le Monde Illustré*, 1214, 12.
- Eliade, M. (1979). *Imagens e símbolos*. Lisboa: Editora Arcádia.
- F., J. C. (1839). Cavalleiro D' Aviz. Instituição das Ordens Militares em Portugal I. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 126, 309-310.
- F., J. C. (1840a). Cavalleiro da Ordem de Sanctiago. Instituição das Ordens Militares em Portugal II. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 146, 52-53.
- F., J. C. (1840b). Cavalleiro da Ordem de Christo. Instituição das Ordens Militares em Portugal III. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 152, 100.
- Faria, M. S. (1624). *Discursos Varios Politicos*. Évora, Portugal: Manoel Carvalho, impressor da Universidade. Disponível em: <https://archive.org/details/discursosvariosp00fari>
- Ferrant. (1880). Lisboa — Llegada á Belen de las Galeotas Conduciendo los Restos de Camoens y Vasco de Gama, el día 8 del Corriente. *La Ilustración Española Y Americana*, XXIII, 397.
- Fiske, J. (1984). *Introducción al estudio de la comunicación*. Colombia: Editorial Norma S.A.
- Fonseca & Coelho. (1841). Salvador Corrêa de Sá e Benavides. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 240, 385.
- Frutiger, A. (2007). *Sinais e Símbolos Desenho, Projeto e Significado*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Gérard F. (1817). *Luts de Camões: dequella cuia lyra sonora será mais affamada que ditosa*. Paris: Morgado de Mateus (D. José Maria de Sousa Botelho). Disponível em: <http://purl.pt/13722>
- Gloria ao Infante D. Henrique. (1894). *O Commercio do Porto Illustrado*, (número comemorativo ilustrado).
- Grend & Tourfaut. (1880). Vasco de Gama; Camoëns. *Le Monde Illustré*, 1213, 408.
- Guénon, R. (1975). *Simboli della Scienza sacra*. Milão: Adelphi Edizioni S.P.A.
- J. B. (1843). Vista Interior da Igreja de Belem. *Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 102, 385.
- Janela da casa do capitulo, no convento de Christo, em Thomar. (1867). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 48, 381.
- João, M. I. C. (1999). *Memória e Império - Comemorações em Portugal (1880-1960) I Volume* (Dissertação de Doutoramento em História Contemporânea, Universidade Aberta, Lisboa). Disponível em: <http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/2466>
- Leerssen, J. & Rigney, A. (2014). *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe. Nation-Building and Centenary Fever*. New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-139-48945-9.
- Lima, B. & Pedroso. (1864). Torre de Belém vista da plataforma da bateria superior. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 7, 53.

- Lima, B. & Pedroso. (1865). Interior da capella sepulchral do fundador, na igreja da Batalha. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 27, 209.
- Lima, J. P. A. (1998). *Armas de Portugal. Origem, Evolução, Significado*. Lisboa: Edições Inapa. ISBN 972-8387-33-4.
- Lobato, G. (1881a). Chronica Occidental. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 80, 58.
- Luís de Camões. (1880). *Os Dois Mundos: Ilustração para Portugal e Brazil*. Disponível em: <http://purl.pt/15135>
- Macedo, M., Alberto & Nunes, H. (1880). Luis de Camões — Escultura por Simões d' Almeida para o Gabinete Português de leitura do Rio de Janeiro. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 59 (suplemento), 89.
- Macedo, M., Alberto, C. & Telles, V. (1880). Festas do Centenario de Camões — Brazil — A Regata do Dia 13 de Junho na Bahia de Botafogo. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 63, 132.
- Matos, S. C. (1990). *História, Mitologia, Imaginário Nacional. A História no Curso dos Liceus (1895-1939)*. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN 972-24-0786-4.
- Mosteiro de Belem. (1842). O Panorama: *Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 10, 73-76.
- Novidades á Camões. (1880). *Diario Illustrado*, 2538, 2.
- Pastor, F. (1880). Camões. *Diario Illustrado*, 2538, 1.
- Pastor, F. (1894). *Bilhete postal comemorativo do 5.º Centenário do Infante D. Henrique* [Postal ilustrado]. Lisboa: Fundação Mário Soares. Disponível em: http://www.fundacao-mario-soares.pt/aeb_online/visualizador.php?bd=Documentos&nome_da_pasta=08085.138&numero_da_pagina=2
- Peirce, C. S. (2005). *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Perea. (1880). Lisboa — Ilumination en la Plaza de Don Pedro, con Motivo del Centenario de Camoens. *La Ilustración Española Y Americana*, XXIII, 408.
- Pereira, F. (1894). O Centenário do Infante D. Henrique. Porto: Magalhães & Moniz. Disponível em: <https://archive.org/details/ocentenariodoinf00pere>
- Pimentel, M. C. (2008). O mito de Portugal nas suas raízes culturais. In A. T. Matos & M. F. Lages (Eds.), *Portugal: percursos de interculturalidade* (Vol. 3, pp. 7-52). Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural. ISBN 978-989-8000-58-3.
- Pinheiro, R. B. (1880a). A procissão civica. *O Antonio Maria*, 52, 4.
- Pinheiro, R. B. (1880c). Carros triumphaes na festa civica d'hoje 10 de junho. *O Antonio Maria*, 54, 2-3, 6.
- Pinheiro, R. B. (1880d). O Antonio Maria, 53, 4.
- Pinheiro, R. B. (1894). Vários Infantes Dons Henriques. *O Antonio Maria*, 395, 1.
- Pinheiro, R. B. & Rialto, J. (1880-1902). *Álbum das Glorias*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/14828>
- Programa da Celebração em Lisboa do Terceiro Centenário de Luiz de Camões*. (1880). Lisboa: Typographia Universal. Disponível em: <http://purl.pt/25652>

- R. (1894). As Festas do Centenario do Infante D. Henrique, no Porto. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 550, 83.
- Ramalho, A. & Alberto, C. (1881). O Tri-centenario de Camões em Coimbra. Inauguração do Monumento a Camões em Coimbra. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 87, 113.
- Scott, M. (1880a). Lisbonne — Les fêtes de Camoëns et de Vasco de Gama — La procession civile passant devant la tribune royale, sur la place Terreiro de Paço. *Le Monde Illustré*, 1213, 404.
- Scott, M. (1880b). Portugal — Débarquement dans le port de Belem des restes de Camoëns et de Vasco de Gama. *Le Monde Illustré*, 1213, 405.
- Seixas, M. M. (2011). *Heráldica, representação do poder e memória da nação o armorial autárquico de Inácio de Vilhena Barbosa*. Lisboa: Coleção TESES, Universidade Lusíada Editora.
- Silva, I. L. M. S. (1997). *A Ordem de Cristo no mestrado de D. Lopo Dias de Sousa (1373?-1417)*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Silva, I. L. M. S. (2002). *A Ordem de Cristo (1417-1521)*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Silva, J. R. C. (1894a). Apotheose do Infante D. Henrique no Campo da Regeneração. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 550, 84.
- Silva, J. R. C. (1894b). Decorações e Coretos nas Praças de D. Pedro, Loyos e Voluntarios da Rainha. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 550, 85.
- Silva, J. R. C. (1894c). Festas do Centenario do Infante D. Henrique, no Porto. O Cortejo Civico Desfilando pela Rua dos Clerigos. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 550, 81.
- Silva, N. (1862). Vista da praça Luiz de Camões no acto da collocação da pedra fundamental do seu monumento. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 17, 129.
- Silva, N. & Coelho. (1859). D. Vasco Da Gama. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 28, 217.
- Silva, N., Coelho, Alberto & Pedroso. (1862). Desembarque de S. M. a rainha D. Maria de Saboya na praça do Commercio de Lisboa. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 31, 241-244.
- Silva, N. & Coelho Junior. (1863). Interior da egreja de Santa Maria de Belem. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 1.
- Silva, N., Coelho Junior & Pedroso. (1862b). I Cofre que se depositou no alicerce do monumento a Camões; Penna de oiro com que S. M. assignou o auto de collocação da pedra fundamental do referido monumento. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 17, 136.
- Silva, N. & Flora. (1858b). Vista da Rua do Ouro, por occasião do consorcio real. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 48, 381.
- Smith, A. D. (1997). *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva. ISBN 972-662-520-3.
- Templo de S. Domingos nos Festejos Reaes. (1858). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 35, 273-274.

- Thiesse, A.-M. (2001). *La creazione delle identità nazionali in Europa*. Bolonha, Itália: Società editrice Il Mulino. ISBN 978-88-15-09612-8.
- Torre de Belém. (1840). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 149, 73.
- Tricentenario de Camões* [Visual gráfico]. (1880). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/5904>
- Um Monumento na Sé de Lisboa. (1846). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 3, 20.
- Una Gloria de Portugal. El Almirante Vasco de Gama. (1880). *La Ilustración Española Y Americana*, XXII, 380.
- Vista Interior Da Igreja de Belem. (1863). *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 1, 2-4.

11.º Capítulo

Conclusões e Recomendações

Conclusões e recomendações

A ambição inicial deste trabalho foi compreender como é que a comunicação visual da imprensa periódica ilustrada se relacionou com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa durante o século XIX em Portugal.

Verificámos que tal investigação não seria possível sem previamente perceber em que consistiu o fenómeno oitocentista do nacionalismo cultural e da identidade nacional. O século XIX é considerado por muitos teóricos um período de expansão de ideologias nacionalistas por toda a Europa que acabariam por originar os atuais estados-nação. Esta conjuntura decorre essencialmente da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, as quais produziram alterações políticas, económicas e sociais tais, que viriam a modificar radicalmente as estruturas dos antigos países, alterando a relação que os indivíduos tinham para com a sua pátria. Grande quantidade de pessoas deixaram os campos e uma existência de subsistência para irem para as cidades procurar emprego. As cidades cresceram rapidamente e alterou-se a distribuição da riqueza. O poder político deslocou-se da aristocracia para a nova classe emergente, a burguesia. Esta conjuntura provocou o desenvolvimento de uma nova noção de soberania assente, não mais na tradicional estrutura social à volta do Estado dinástico, mas numa organização social à volta de um Estado, cujos representantes políticos passariam a ser eleitos pelos cidadãos. Esta mudança motivou nas elites intelectuais uma necessidade concreta de alcançar uma consciência de nação mais alargada assente em ideais de manutenção da individualidade da nação: através de uma história e destino comuns, noções primordiais de lealdade e identificação dos indivíduos com a nação, autonomia, identidade, génio nacional, autenticidade, unidade e fraternidade entre os cidadãos. Paralelamente a este fenómeno evoluía também na Europa um movimento estético no seio das artes e das letras, designado por Romantismo. Este movimento caracterizava-se por uma visão do mundo centrada no indivíduo. Se o século XVIII tinha sido marcado pelo Iluminismo e pela Razão, o Romantismo marcaria o século XIX pela Emoção, pela Subjetividade e pela procura do *eu* do indivíduo. A construção dos nacionalismos europeus viria a ser determinada por esta complexa conjuntura de ideais.

Em Portugal o início do século fica marcado pela implantação do Liberalismo, imbuído de ideais de defesa da liberdade e dos direitos dos cidadãos em oposição aos privilégios e à monarquia absoluta. Após a Revolução Liberal de 1820, a instituição de uma Monarquia Constitucional em 1822 e finalmente o triunfo do liberalismo em 1834, iniciou-se um período articulado entre Liberalismo, Nacionalismo e Romantismo. As convicções dos liberais conjugaram-se com ideais de nação e com sentimentos subjetivos e exacerbados de valorização da singularidade.

Esta conjuntura privilegiou essencialmente dois grupos sociais que foram determinantes para o desenvolvimento do nacionalismo cultural em Portugal: a burguesia pelo aumento de riqueza e de poder e os intelectuais. Estes últimos consideravam-se com reconhecida capacidade para serem os eleitores elegíveis na nova esfera pública e os *educadores* por excelência para instruir as massas e alcançar uma consciência nacional mais alargada. Foi através deles que se realizaram as novas narrativas da nação portuguesa, os novos modos de representação e as novas formas expressivas de comunicação. Estas narrativas perpassaram através dos vários meios intelectuais e artísticos e foram divulgadas por meio dos, Teatros, Museus, Ensino,

Exposições Internacionais, Grandes Comemorações cívicas e através da Imprensa Ilustrada.

A comunicação visual da imprensa ilustrada constituiu-se uma ferramenta ao serviço das estratégias patrióticas preconizadas pelas elites intelectuais portuguesas.

A Imprensa periódica ilustrada aparece em Portugal fundamentalmente após o ano de 1834, que assinala a vitória constitucional e a abolição da Censura, proporcionando o surgimento de inúmeros jornais. Três periódicos ilustrados marcam decisivamente o século XIX em Portugal. O primeiro é *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, que surge em 1837 e perdura até 1868 marcando a primeira metade do século. O segundo aparece 20 anos mais tarde, em 1857, e intitula-se *Archivo Pittoresco Semanario Illustrado*. Termina tal como o anterior em 1868, mas é este quem domina o meado do século. O terceiro, o mais longo dos três, surge 9 anos mais tarde, em 1877, com o título *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro* e marca o ultimo quartel de Oitocentos, terminando em 1915 já em plena 1.^a guerra mundial.

Constatámos que o fenómeno da Imprensa Ilustrada surge em Londres, no início da terceira década do século XIX, fruto da revolução industrial e do momento político e social caracterizado pelo aumento das liberdades públicas. O periódico ilustrado inglês *The Penny Magazine*, aparece em 1832, e marca decisivamente uma nova era visual para a Imprensa, com a introdução de um projeto de comunicação visual revolucionário. Este projeto consistia em oferecer ao público leitor a instrução de *conhecimentos úteis* de forma aprazível e leitura rápida, num sistema colecionável de fascículos semanais de 8 páginas com um formato de fácil transporte, que ao cabo de um ano se encadernava num volume para guardar numa biblioteca pessoal ou em bibliotecas públicas. A composição gráfica sóbria, ordenada, rigorosa e sobretudo coerente ao longo de toda a publicação é marcada essencialmente pela introdução da imagem em gravura de madeira em complementaridade com os textos. A capa, encimada por um cabeçalho com o título bem destacado e uma grande ilustração a marcar o tema de abertura visava captar a atenção dos leitores. O objetivo principal desta inovadora tipologia de jornal, que pela primeira vez experimentava um conceito de comunicação visual mais dinâmico e essencialmente marcado pela imagem, aproximava-se do conceito de revista e tinha em vista a democratização do saber por meio da instrução massificada. Esta estratégia obrigava à prática de um preço popular, alcançado pela utilização de tecnologias avançadas, que o início do século proporcionara: inovações no fabrico do papel; desenvolvimento da manufatura da gravura em madeira cortada *de topo*; invenção da fotografia; e consideráveis avanços nas técnicas de impressão tipográfica, primeiro com o desenvolvimento da prensa de Koenig com duplo cilindro e depois da Aplegath e Cowper, que finalmente conseguiram a grande adesão e o desenvolvimento dos jornais ilustrados.

Este inovador projeto gráfico impôs-se pelo seu grande impacto visual afastando-se do aspeto conservador que os livros e os periódicos enciclopédicos do século XVIII apresentavam. O sucesso foi de tal ordem, que desencadeou o surgimento de inúmeros

projetos idênticos dentro da própria Inglaterra e por toda a Europa, tornando-se num modelo gráfico e editorial. Em 1833 em Paris, surge o *Magasin Pittoresque*, e na Alemanha, em Leipzig, o *Das Pfennig-Magazin*, ambos reproduzidos a partir do mesmo modelo de comunicação visual inglês, mas com um conceito editorial adaptado aos interesses nacionais.

Em 1842, também em Londres, surge *The Illustrated London News*, uma evolução do modelo, que introduziu mudanças de modo a potenciar o poder da imagem. Desde logo o aumento do formato e do número de páginas, apresentando-se ao público com uma comunicação visual de melhor qualidade e impacto visual. Este projeto, tal como o antecessor, tornou-se num novo modelo gráfico e editorial que foi sendo sucessivamente copiado em Inglaterra e em vários países da Europa com extensão aos Estados Unidos e Austrália. Em França, surgiram os jornais ilustrados *L'Illustration* em 1843 e *Le Monde Illustré* em 1857, ambos reproduzidos a partir do modelo inglês e adaptados às exigências nacionais.

O fenómeno da *instrução e difusão de conhecimentos* através de um projeto de comunicação visual revolucionário também atingiu Portugal, que tal como a França, a Alemanha, a Itália, a Espanha, entre outras nações, importou os novos conceitos gráfico-editoriais ingleses. Verificámos que os três jornais ilustrados, *O Panorama*, o *Archivo Pittoresco* e *O Occidente*, são importações dos modelos ingleses por via direta ou indireta. *O Panorama* é reproduzido diretamente do *The Penny Magazine*. O *Achivo Pittoresco* é reproduzido do periódico francês *Magasin Pittoresque* e *O Occidente* tem como modelos gráficos os periódicos ilustrados franceses *L'Illustration* e *Le Monde Illustré*.

No sentido de entender como é que a comunicação visual da imprensa ilustrada portuguesa se relacionou com as narrativas nacionais do nacionalismo cultural e da identidade nacional coloca-se a seguinte questão: se os projetos gráfico-editoriais dos três periódicos ilustrados portugueses eram importações estrangeiras em que sentido se constituíram uma ferramenta ao serviço das estratégias patrióticas preconizadas pelas elites intelectuais portuguesas?

Em primeiro lugar, percebemos que os diretores dos três periódicos atribuíam um grande valor à qualidade da impressão tipográfica e sentiam ser um *dever patriótico* criar um meio de comunicação visual com uma qualidade eficaz e distinta, que pudesse contribuir para uma grande mudança na nação portuguesa, vista pelas elites intelectuais como uma das mais atrasadas no contexto europeu. A qualidade da impressão do jornal era encarada como uma *estratégia*, pois facilitava a conquista de um objeto de comunicação visual com um padrão digno do progresso tecnológico dos países mais avançados da Europa. Portugal desta forma procurava igualar-se à França, Alemanha e Inglaterra, tidas como nações de referência em cultura, modernidade e avanço tecnológico. Neste sentido, verificámos que os diretores fundaram ou escolheram tipografias portuguesas tecnologicamente modernizadas com o objetivo de alcançar objetos gráficos de qualidade idêntica àquela dos seus modelos estrangeiros. Esta estratégia revela um sentido de patriotismo ao desenvolver e valorizar as tipografias portuguesas tornando-as capazes de *rivalizar*, como os próprios diretores afirmavam, com as casas tipográficas estrangeiras. Se assim não fosse poderiam perfeitamente encontrar outro tipo de estratégias e mandar imprimir os seus jornais em tipografias estrangeiras. O impulso que estes periódicos ilustrados portugueses de 8 páginas deram à tipografia em Portugal foi determinante e considerado na época, um ato de patriotismo. Por outro lado, uma tipografia bem apetrechada, com maquinaria

de ponta permitia grandes tiragens, para poder baixar o preço dos periódicos e atingir uma franja mais alargada da população portuguesa. Esta estratégia tinha como objetivo último uma massificação e maior veiculação dos ideais que levariam a uma consciencialização mais alargada de nação.

Em segundo lugar, constatámos que os diretores dos três periódicos utilizaram deliberadamente na produção dos seus projetos gráficos por razões de nacionalismo, elementos de composição gráfica e materiais de impressão tipográfica, exclusivamente de produção nacional:

- Invenção da **caixa tipográfica Castro, um novo cavallete e um novo divisorio** — instrumentos para a composição gráfica que foram adaptados por Vicente Jorge de Castro, editor do *Archivo Pittoresco* e proprietário da tipografia Castro & Irmão. A nova *caixa* apresentou uma série de melhoramentos com vista à otimização para o idioma português;
- Utilização de **papel de fabrico nacional para a impressão tipográfica** — verificámos que os diretores dos três periódicos fizeram inúmeros esforços para utilizar na impressão papel fabricado em Portugal, motivados por um sentimento de patriotismo. Apostar numa fábrica portuguesa poderia fazer avançar a industria do papel que se encontrava atrasada em relação às outras nações europeias. *O Panorama* e o *Archivo Pittoresco*, apesar dos esforços, não conseguiram imprimir os seus periódicos em papel de fabrico nacional devido à fraca qualidade e elevado preço. Mas *O Occidente*, beneficiando de progressos tecnológicos significativos a partir dos finais do terceiro quartel do século, e ambicionando tal como os seus antecessores uma manufatura totalmente nacional, conseguiu a partir do quinto volume realizar a impressão tipográfica em papel nacional da *fabrica de Ruães*;
- Utilização de **tipos móveis de fundição nacional** — observámos que os três jornais utilizaram *tipos móveis* de fundição nacional por questões de *patriotismo*, para poder oferecer ao público um produto português e fazer progredir a industria nacional de fundição de tipos. No entanto, verificámos que o tipo de letra utilizado não era de conceção nacional. Era um *tipo da família romana*, um Didot, vendido através dos catálogos de *tipos* da Imprensa Nacional. Verificámos que o *tipo* era idêntico àquele utilizado nos periódicos estrangeiros e constatámos que nunca foi mencionada a ideia de se proceder ao desenho de um tipo de letra realizado por artistas gráficos portugueses;
- Utilização da **imagem totalmente de produção nacional** — constatámos que a introdução de ilustrações em gravura de madeira cortada *a topo* realizadas por artistas portugueses constituiu-se na estratégia mais eficiente utilizada com fins patrióticos. Em primeiro lugar, verificámos que os diretores dos três jornais consideravam que a imagem era o meio mais eficaz de comunicar a mensagem nacionalista veiculada pelos textos. Alexandre Herculano, o primeiro diretor d' *O Panorama*, argumentava que o desenho em complementaridade com o texto era o melhor método para a difusão dos conhecimentos constituindo-se uma ferramenta poderosa para a formação dos cidadãos. Não só favorecia a compreensão dos assuntos, como auxiliava na memorização, e visualmente tornava o periódico mais apelativo à leitura. Neste sentido, a imagem em

complementaridade com o texto tornava-se um poderoso agente civilizador. Estes motivos determinaram o custoso investimento que acarretou a inserção das ilustrações. A gravura de madeira cortada *a topo* pelas suas inúmeras vantagens era a tecnologia mais económica. *O Panorama* foi o pioneiro, numa altura em que esta manufatura estava completamente estagnada em Portugal. Movido pela influência dos periódicos estrangeiros conseguiu atingir um considerável sucesso. Dois nomes nesta conquista sobressaem: Manuel Maria Bordalo Pinheiro, ilustrador, e José Maria Baptista Coelho, gravador. *O Panorama* marca assim o primeiro grande passo para o desenvolvimento desta indústria e o aperfeiçoamento da arte da ilustração associada à Imprensa periódica ilustrada em Portugal. Todavia, devido aos inúmeros problemas técnicos e de instabilidade política no país, grande parte das gravuras, continuaram a ser adquiridas no estrangeiro. O *Archivo Pittoresco* prolongou e melhorou substancialmente a manufatura de gravar em madeira *de topo* e a arte da ilustração para a Imprensa. O grande incremento de gravuras que conseguiu implementar só foi possível devido à própria fundação de um ateliê-escola para formar gravadores e ilustradores no sentido de produzir um periódico que se queria afirmar pela imagem realizada em Portugal. No edifício da sua tipografia, Vicente Jorge de Castro fundou uma oficina de gravura de madeira, dirigida pelos dois melhores artistas gráficos da altura: Francisco Augusto Nogueira da Silva, ilustrador, e João Pedroso Gomes da Silva, gravador. Quando o *Archivo Pittoresco* terminou, deixou de herança uma força de gravadores e ilustradores que se prolongou no período seguinte, entre os quais salientamos João Barbosa Lima e Caetano Alberto da Silva. Este último fundou em conjunto com outro importante ilustrador da época, Manuel de Macedo, *O Occidente*. A estratégia da *difusão do conhecimento* sustentada na comunicação visual, requeria muitas gravuras e para não encomenda-las ao estrangeiro, os dois fundadores também fundaram um ateliê-escola de gravura em madeira *a topo*, no qual se experimentaram os melhores e mais modernos processos de gravação da altura. Este ateliê-escola foi responsável pela formação da maior parte dos gravadores do final do século XIX e início do século XX.

Em muitos aspetos da Revolução Industrial, a Inglaterra teve um papel central tornando-se um dos países mais inovadores da época. O projeto revolucionário de comunicação visual desta Imprensa Ilustrada foi alcançado em Londres. Portanto, o objeto gráfico na sua conceção base: formato, número de páginas, configuração do layout, tipo de letra, inserção da imagem, entre outros, é de autoria inglesa. E foi na Inglaterra que se comprovou o sucesso do projeto, por isso todos os países o copiaram. Contudo, conclui-se que embora Portugal tenha, tal como outras nações, importado o conceito e o modo de o colocar em prática, houve uma intensão firme por parte dos diretores de o nacionalizar o mais possível por questões de patriotismo contextualizadas aos ideais que moviam as elites intelectuais da época. Constatámos que era imperativo oferecer ao público leitor português um produto gráfico nacional. Comprovámos que os diretores dos três periódicos ilustrados consideravam que, se os assuntos dos artigos ajudavam a inculcar um certo ideal de nação portuguesa, utilizar um conjunto de elementos gráficos e de impressão tipográfica de produção exclusivamente nacional, contribuía para o mesmo propósito de cariz nacionalista. O

que se pretendia transmitir ao público era que Portugal, tal como as outras nações avançadas, realizava no seu país um inovador projeto de comunicação visual *idealmente* 100% português.

As imagens em gravura de madeira articulam-se com as narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa segundo uma organização temática.

Constatámos que muitas das imagens publicadas nos três periódicos ilustrados articulam-se com uma dinâmica de identidade nacional segundo uma organização temática que denuncia uma estratégia gráfico-editorial. Pudemos sistematizar as imagens em 10 áreas temáticas, nas quais se torna mais evidente esta articulação. São imagens que representam assuntos exclusivamente relacionados com o conceito de nação portuguesa: momentos da história de Portugal; monumentos históricos; heróis e homens ilustres do passado; heráldica e vexilologia; comemorações patrióticas; personalidades contemporâneas à época; retratos da nação; cultura popular; mostras identitárias; progresso e modernidade.

A análise das imagens ao longo do tempo nos três periódicos permitiu verificar que este vasto conjunto de representações imagéticas, articulado por uma organização temática, remete para uma narrativa de identidade nacional fundamentada na complementaridade entre dois conceitos contrários: *culto do passado* e *confiança no progresso*.

Até meados do século, verificámos que n' *O Panorama* e no *Archivo Pittoresco*, o conjunto de representações organizado tematicamente, incorpora sobretudo uma narrativa alicerçada no *culto do passado*. Isto é, através das imagens, o público leitor descodificava uma mensagem baseada na *evocação do passado da nação e da sua História particular*. Isto vai ao encontro da estratégia veiculada pelas elites intelectuais de que a *regeneração e refundação* da Nação portuguesa, deveria fundamentar-se naquilo que designavam de *alma nacional*, entendida como o conjunto dos aspetos mais singulares da nação. As elites acreditavam que estes se manifestavam de forma mais evidente num vasto património material e imaterial que incluía: *monumentos históricos, paisagens nacionais, cultura popular, heróis pátrios, memórias partilhadas, mitos de linhagem comum e simbologia associada*. As imagens organizadas por temas correspondem a esta ideia que se constituiu uma das características centrais das narrativas do nacionalismo cultural e da identidade nacional portuguesa.

A partir de meados do século, principalmente n' *O Occidente*, as imagens passaram também a incorporar uma narrativa virada para a *modernidade económica e tecnológica* do país conotando uma mensagem de confiança no progresso. Isto resulta das mudanças importantes decorrentes da concretização das ideias regeneradoras e do Fontismo. As imagens impressas veiculam uma ideia de que o país começou efetivamente a modernizar-se, demonstrando também que a adesão de Portugal ao movimento das exposições internacionais proporcionou a concretização da aliança entre as duas narrativas: aquela baseada nos arcaísmos e aquela baseada na modernidade económica e tecnológica que começava finalmente a tomar corpo em Portugal.

A análise global das imagens publicadas n' *O Panorama* e no *Archivo Pittoresco*, pelo facto de muitas das gravuras serem compradas ao estrangeiro, permitiu-nos constatar a existência de duas organizações temáticas paralelas. Uma, articulada com as narrativas da identidade nacional portuguesa, a outra articulada com as narrativas da identidade nacional de outros países. Esta dinâmica verifica-se do maior interesse no sentido em que terá ajudado a desenvolver no público leitor português *noções de diferença*. Se por um lado, as imagens portuguesas mostravam o que era *nosso*, por outro, as imagens compradas no estrangeiro mostravam o que pertencia aos *outros*. Verificámos que *O Occidente*, apesar de não comprar gravuras ao estrangeiro realizando-as totalmente em Portugal, opera esta mesma dinâmica. Se não pudemos confirmar nos textos d' *O Panorama* e do *Archivo* tratar-se de uma estratégia intencional dos diretores, já *O Occidente*, ao operar desta forma, denuncia uma intenção propositada em mostrar as duas narrativas identitárias: a interna e a externa. Neste sentido podemos concluir que estes jornais ilustrados, desde o seu aparecimento e sempre em evolução, afirmaram através da imagem, questões ligadas com a percepção da identidade nacional que se baseiam também nas diferenças, entre o *nós* e os *outros*. Este complexo conceito tornado tangível pela comunicação visual, numa lógica de *estratégia*, terá sido fundamental para ajudar a inculcar uma identidade nacional portuguesa. Porque compreender a diferença é um dos princípios mais importantes de qualquer identidade. Comparando com outros meios de difusão da época como, museus, teatros, livros para o ensino e romances históricos, que operavam maioritariamente uma construção identitária nacional interna, verificámos que a Imprensa periódica ilustrada, a par das exposições internacionais, realizava este jogo duplo reforçando a percepção da identidade nacional pela diferença entre o *nós* e os *outros*.

A análise específica da área temática de representações de monumentos históricos, permitiu constatar que os monumentos mais representados foram aqueles da época medieval. Este facto corrobora a ideia veiculada pelas elites intelectuais de que a arquitetura medieval portuguesa possuía um valor único. Verificámos ainda que especificamente a arquitetura manuelina, à medida que o século vai avançando, foi-se assumindo nesta Imprensa periódica ilustrada, através das imagens, como o estilo arquitetónico que melhor representava a singularidade da nação portuguesa.

Podemos concluir que a comunicação visual, principalmente no que se refere à instrução e divulgação através da imagem, executada por estes três periódicos ilustrados do início, meio e último quartel do século, foi primordial na elaboração destes conceitos de identidade nacional.

Estas constatações levam-nos também a concluir que a imagem introduzida na Imprensa, constituiu-se no mais importante *elemento gráfico ao serviço das narrativas patrióticas*. Foi usada como uma ferramenta poderosa pelo seu poder sedutor, pedagógico, informativo e de memorização. Sedutor, porque a imagem era usada para tornar os periódicos mais apelativos, proporcionando uma apreensão da mensagem de forma aprazível. Pedagógico, porque se tornou essencial na instrução dos cidadãos, permitindo uma melhor compreensão dos assuntos patrióticos que as elites pretendiam veicular. Informativo, porque transmitia informações acerca da nação. E finalmente a imagem era utilizada como ferramenta de memorização para fixar na memória do público, como *flashes*, ou seja, como visões sintéticas e fixas, os conteúdos de cariz patriótico que as elites intelectuais entendiam essenciais a reter. Todo este grande

corpus de representações imagéticas impressas, organizado num sistema temático, encadernado e colocado à disposição do público, constitui-se ao longo do século XIX uma ferramenta de excelência para a construção sistemática da memória coletiva da nação.

Os símbolos e ícones organizam-se num sistema simbólico integrado de representação da identidade nacional portuguesa.

A maior parte das imagens que compõem as páginas dos três periódicos ilustrados são analógicas. Constituem-se em desenhos realistas realizados por diversos artistas feitos *do natural*, ou a partir de pinturas, litografias ou fotografias. Constatámos que estes desenhos apesar de imitarem a realidade são representações influenciadas pelas ideias dos artistas que as realizaram (desenhadores ou gravadores). Observámos que os desenhos destacam certos *símbolos* e *ícones* pelo seu enquadramento, pormenorização ou desproporção em relação ao todo, proporcionando duas mensagens: aquela *denotada*, que é a descrição literal do objeto representado, e aquela *conotada*, que é o modo como o desenhador interpreta e transmite ideias segundo os valores e conceitos simbólicos veiculados pela cultura na qual está inserido.

Constatámos que esta prática verifica-se desde a publicação d' *O Panorama*, contudo, devido à percentagem muito inferior de imagens publicadas neste periódico e à sua menor qualidade, é o *Archivo Pittoresco* e *O Occidente*, que destacam e repetem sucessivamente e por isso veiculam com maior eficácia, símbolos e ícones de cariz patriótico.

Identificámos o destaque mais frequente de certos símbolos e ícones ao longo das três publicações: a arquitetura manuelina, que se constitui ela própria um sistema de signos muito veiculado ao longo dos três periódicos; a trilogia heráldica constituída pela cruz da Ordem de Cristo, esfera armilar e escudo das armas portuguesas, símbolos que aparecem independentes ou integrados no sistema de signos da arquitetura manuelina; e várias personalidades da história nacional. Observámos a ênfase de algumas representações de personalidades históricas, que pela sua repetição ao longo das três publicações, foram-se transformando em ícones mais representativos da nação portuguesa. O mais destacado de todos foi Camões, mas também foram representados mais que uma vez, Vasco da Gama e o Infante D. Henrique.

Estes factos corroboram que as representações da arquitetura manuelina, os três signos heráldicos mencionados, a figura de Camões, o autor da *epopeia lusitana*, e alguns dos seus heróis, constituíram-se ao longo do século, através desta Imprensa periódica ilustrada, como os principais símbolos e ícones gráficos *representantes* daquela que era a narrativa identitária preponderante da nação portuguesa no século de Oitocentos. Ou seja, a *Era de Ouro da nação*, conotada principalmente com os Descobrimentos marítimos e expansão do Império Português. A figura do poeta afirmou-se, mais do que qualquer outro, como o maior *representante* do herói nacional. A carga simbólica que foi adquirindo através das páginas dos periódicos ilustrados, transformou-o no principal ícone simbólico gráfico e visual da identidade nacional portuguesa do século XIX.

Estas evidências permitem-nos concluir que a difusão de imagens a destacar estes símbolos e ícones, começou em grande parte com os três jornais ilustrados analisados.

Primeiro, com a gradual difusão e repetição dos desenhos e destaque dos símbolos e depois com a simplificação e total descontextualização dos mesmos para serem incorporados em outros meios de comunicação visual além da imprensa ilustrada, tais como, cartazes, postais ilustrados, selos, entre outros, e na orquestração do espaço urbano em comemorações cívicas.

O grupo de imagens temáticas sobre *comemorações patrióticas* publicadas nos três periódicos possibilitou a identificação de um sistema simbólico integrado utilizado nas práticas cerimoniais e nos cenários urbanos. O conjunto de imagens sobre as celebrações de aclamação e matrimónios régios permitiu-nos perceber que era utilizado pelo poder político vigente um modelo de celebração cívica evoluído a partir das festas do Antigo Regime mas que agora incorporava novos conceitos de inspiração sobretudo francesa, como estratégia de suscitar a adesão do povo aos novos ideais do liberalismo. Através da análise minuciosa das imagens e dos respetivos textos, identificámos uma vasta lista de elementos simbólicos de vária ordem organizados num sistema estruturado em quatro vertentes principais interligadas (forma, cor, luz e som). Do ponto de vista visual, destacam-se particularmente neste sistema os símbolos e ícones heráldicos e de vexilologia, que pela sua capacidade de síntese formal, utilização da cor e da iluminação, tiveram um grande protagonismo nas decorações dos espaços urbanos: escudo das armas portuguesas e coroa real, bandeiras e flâmulas azuis e brancas, monogramas e efígies reais e brasões de armas dos municípios do país. Estas constatações permitem-nos concluir que quando se iniciaram em 1880 as celebrações dos Centenários aos grandes homens da nação, já se operava um sistema simbólico bem estruturado e integrado nas comemorações régias.

As celebrações dos Centenários foram inventadas pelos intelectuais europeus, para resolver o problema das festividades tradicionais não convocarem a população a uma adesão motivada e participativa. A nova conceção de efemérides que atravessou toda a Europa baseava-se na filosofia positivista, visando uma participação ativa dos cidadãos e uma transformação da perceção em relação ao conceito de nação. A ideia era a exaltação patriótica por meio de encenações públicas mais persuasivas baseadas no passado glorioso das nações marcado por heróis. O passado, reinventado numa narrativa instrumentalizada, tornava-se agora uma poderosa ferramenta para a produção e reprodução de uma memória comum, capaz de ligar os indivíduos entre si e à própria nação.

Em Portugal o III Centenário de Camões, em 1880, foi o primeiro tornando-se o novo modelo de celebrações cívicas. Verificámos através das imagens publicadas n' *O Occidente* e em outros jornais ilustrados da época, que o sistema simbólico agora utilizado, embora estruturado do mesmo modo e mantendo os símbolos heráldicos tradicionais do poder vigente e dos municípios, incorporou símbolos e ícones representantes da narrativa de identidade nacional relacionada com o ideal romântico e o conjunto dos valores considerados pelas elites intelectuais, essenciais para a reforma ou *refundação da nação portuguesa*. Este ideal baseava-se como já referimos no culto do passado da nação e assentava sobretudo na ideia de que a época dos Descobrimentos marítimos e expansão do Império era *o período áureo da nação portuguesa* e por isso aquele que deveria servir de modelo nacional. O V Centenário do Infante D. Henrique em 1894, devido ao agravamento da questão colonial e consequente Ultimato britânico, reafirmou este ideal. As inúmeras imagens publicadas nos periódicos ilustrados mostram-nos as encenações dos espaços públicos e das atividades

sócio-performativas dos festejos. Verificámos que os principais símbolos e ícones simbólicos incorporados remetem para este momento histórico. Como a função dos símbolos é representar *algo* que está ausente e que se quer tornar presente, estes símbolos funcionaram como veículos para tornar tangíveis as ideias de nação abstratas subjacentes ao grandioso momento histórico que se pretendia (re)viver através das celebrações. Aferimos que o conjunto de símbolos e ícones visuais, utilizados nos dois Centenários, podem agrupar-se num sistema integrado dividido em três grupos principais: o primeiro relaciona-se com a soberania nacional remetendo para o poder vigente: escudo das armas portuguesas e coroa real, bandeiras e flâmulas azuis e brancas; o segundo integra os brasões dos municípios que remetem para o território português, com ênfase nos dois brasões da câmara municipal de Lisboa e do Porto por serem os sítios onde foram realizados os dois centenários; e o terceiro grupo de símbolos remete para a época dos Descobrimentos marítimos portugueses e expansão do Império: bustos, efígies e monogramas de Camões e do Infante D. Henrique; cruz da Ordem Cristo; esfera armilar; escudo das armas portuguesas á época de D. João I e do Infante D. Henrique; divisa do Infante *Talent de Bien Faire*; frases de saudação aos heróis homenageados; elementos decorativos representantes da arquitetura manuelina; caravelas, entre outros símbolos e ícones relacionados com aquela que era considerada pelas elites do século XIX a *Era de Ouro da nação portuguesa*. E tudo isto complementado com elementos simbólicos relacionados com o som e a luz.

Constatámos o uso destes símbolos e ícones organizados num sistema estruturado repetidamente nos cenários urbanos, nos rituais, cerimónias e práticas discursivas, em vários meios gráficos como *posters*, selos, postais ilustrados, nos inúmeros souvenirs e naturalmente tudo disseminado através dos periódicos ilustrados. É através destes que de forma tangível podemos confirmar este sistema simbólico. Consideramos que os vários elementos simbólicos, que de forma sintética fixam e materializam as abstrações referentes ao momento dos Descobrimentos portugueses e expansão do Império, atuaram a um nível psicológico cultural que foi importante para que as elites pudessem transmitir e exaltar os valores culturais únicos da nação, ajudando a consolidar a sua importância como chave para a identidade nacional portuguesa.

Estas evidências denunciam a existência de um sistema estruturado de comunicação visual baseado em símbolos, que são arquétipos ou a mínima porção de substância simbólica representativa da *singularidade da nação*. Foram resgatados do passado, têm uma longa história, mas foram sendo ao longo do século XIX, organizados estrategicamente como um sistema de identidade visual integrado da nação que se expande a partir da Imprensa periódica ilustrada, contaminando toda a produção gráfica e entra no território da cidade num sentido de comunicação urbana. Na maior parte das imagens não há a visão cromática, mas podemos ter essa percepção através dos textos. Um sistema de identidade visual é uma *interface* baseada em signos de vária ordem que têm o objetivo de contar uma narrativa de significações. Neste caso é um conjunto sistematizado de autorepresentações da nação que visa constituir uma identidade nacional de consenso, representativa tanto num sentido de exaltação patriótica para consumo interno, como num sentido de representação e prestígio externo. Porque no final do século já havia efetivamente um consenso, foi inclusive este sistema simbólico que se exportou, através das imagens publicadas nos periódicos ilustrados estrangeiros. Mais uma vez a Imprensa periódica ilustrada foi determinante neste processo de difusão.

Finalmente podemos concluir que foi possível comprovar a nossa hipótese. **A Imprensa periódica Ilustrada, através de uma eficaz Comunicação Visual, teve um desempenho chave ao longo do século, pela instrução, difusão e fixação na memória coletiva nacional, deste conjunto de elementos simbólicos. Desta forma ajudou a cristalizar um certo legado de imagens, símbolos e ícones que organizados num sistema visual estruturado e integrado, transmitiram uma certa autoimagem da nação.** Esta Imprensa periódica ilustrada, colecionada e encadernada em fascículos teve uma relevância impar a nível nacional e não deve ser vista somente como um meio de comunicação dentro da classe de elite, mas como um veículo de instrução e propagação mais alargado. Estes jornais ilustrados ajudaram muito no processo de construção da identidade nacional, atingindo as massas mais que qualquer outro meio de comunicação, porque a sua consulta ia muito além dos compradores. O facto de não serem descartáveis como muitos jornais proporcionava a leitura ou pelo menos a observação das imagens por uma grande quantidade de pessoas. Além do mais, como vimos no caso do *Archivo Pittoresco*, eram distribuídos gratuitamente pelas escolas do país, transportando ao fim de algum tempo a informação para uma massa chamada povo, menos aculturada e analfabeta, mas que começava a ter contacto com estes conceitos identitários da nação, nem que fosse somente através do grande *corpus* de imagens veiculadoras de ideais patrióticos.

Esta elaboração cognitiva foi uma obra conjunta de ilustradores, gravadores, fotógrafos, compositores gráficos e jornalistas, que trabalharam em equipa. Recordamos que a maior parte dos jornalistas e artistas visuais que produziram esta Imprensa periódica ilustrada eram proeminentes intelectuais da nação. Numa época em que não se falava ainda em design em Portugal, ficou demonstrado que existiu o recurso intencional à comunicação visual, enquanto *ferramenta* de suporte à construção e difusão da identidade nacional portuguesa no século XIX. Esta investigação demonstra que os processos de design relacionados com a simbólica nacionalista portuguesa, legitimados mais tarde pela política de propaganda visual do Estado Novo, foram ensaiados no século precedente. Embora ainda não se delimitasse concretamente o espaço no qual entra o *design*, estava implícita uma lógica de *projeto* no pensamento do grupo multidisciplinar de intelectuais que produziram esta Imprensa periódica ilustrada.

Para terminar, do ponto de vista da História do Design de Comunicação Visual, podemos dizer que a realização destes periódicos ilustrados no XIX em Portugal colocou inúmeros desafios tanto à tecnologia como à criatividade dos artistas gráficos: um novo formato, um novo conceito de capa com um cabeçalho e um título bem destacado, um novo modo de composição gráfica, e principalmente uma nova relação entre imagem e texto. Isto leva-nos a poder afirmar que principalmente a partir de meados do século, com a conquista da modernização industrial no país e o alargamento de uma sociedade mais avançada, inicia-se uma nova era na qual o design começa a ocupar o seu lugar.

Sugestões para trabalhos investigativos futuros

Neste momento estamos já bem longe do nosso ponto de partida, o que não nos tranquiliza a consciência. Apesar do longo percurso e da meta atingida, ficamos com a certeza que há muito ainda para trabalhar neste argumento. Ficou-nos por exemplo o vazio de não ter sido possível proceder à construção de cenários, no sentido de compreender de forma mais tangível como funcionava este sistema simbólico no espaço urbano. Por outro lado, também sentimos a necessidade de perceber melhor como todo este conjunto de símbolos e elementos gráficos associados funcionou na diversa produção gráfica que se desenvolveu à volta dos Centenários. Portanto, como principais sugestões para o desenvolvimento desta investigação propomos o seguinte:

Em primeiro lugar realizar um projeto de construção de cenários que permita mostrar as inúmeras aplicações dos signos no discurso urbano. As imagens nos periódicos permitem-nos perceber que os símbolos e ícones estavam incorporados nas bandeiras, flâmulas, pavilhões onde aconteciam as cerimónias, decorações das ruas, praças, edifícios e estátuas, carros alegóricos dos cortejos, mobiliário urbano, entre muitos outros. Um projeto de cenários, através de ilustrações detalhadas, esquemas infográficos e/ou um meio multimédia apropriado, vai permitir recriar as comemorações tendo como objetivo destacar o funcionamento do sistema simbólico utilizado. Julgamos que neste projeto deverá ser incluído também o Centenário da Índia (1897-1898), visto que se inscreve na mesma temática.

Em segundo lugar, analisar a vasta produção gráfica dos três Centenários mencionados (*posters*, postais ilustrados, selos, entre outros), alguns já identificados no nosso estudo, de modo a individualizar os autores dos produtos gráficos e estudar as particularidades das composições gráficas (formato, estrutura, cores, imagens, fontes tipográficas utilizadas, estética, entre outros). O cruzamento deste estudo com o projeto de cenários e funcionamento do sistema simbólico no espaço urbano, permitiria perceber mais concretamente o alcance da utilização deste sistema simbólico de identidade visual da nação.

Em terceiro lugar e tomando como exemplo estas análises também seria interessante realizar explorações semelhantes para os outros dois Centenários que ocorreram no século XIX, *Centenário do Marquês de Pombal* (1882) e *Sétimo Centenário do Santo António* (1895), no sentido de verificar o sistema simbólico e destacar as suas variantes.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

Artes Gráficas

- A Gravura em Madeira — O Mosteiro d'Alcobaça. (1840). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 154, 113-114.
- Afonso, G. (2007, setembro). *O Archivo Pittresco e a história da gravura de madeira*. Ciclo de Conferências no âmbito do Colóquio Arquivo Pitoresco, 150 anos depois (1857-2007). Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/EstudosInternos/ArquivoP/EstInternos_Arquivo.htm
- Aids to the art of drawing. (1879). *Scientific American Supplement*. 158, 2505.
- Alberto, C. (1885a). Um desenho inedito de Nogueira da Silva I. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 225, 67.
- Alberto, C. (1885b). Um desenho inedito de Nogueira da Silva II (continuação do n.º 225). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 227, 87.
- Alberto, C. (1885c). Um desenho inedito de Nogueira da Silva IV (continuação do n.º 227). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 230, 110.
- Alberto, C. (1885d). Um desenho inedito de Nogueira da Silva V (continuação do n.º 230). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 233, 129.
- Alberto, C. (1887a). Typographia Castro Irmão — Vista Exterior do Estabelecimento (vid. artigo Vicente Jorge de Castro). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 305, 136.
- Alberto, C. (1887a). Typographia Castro Irmão — Vista Exterior do Estabelecimento (vid. artigo Vicente Jorge de Castro). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 305, 136.
- Alberto, C. (1887b). Vicente Jorge de Castro III. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 296, 60-62.
- Alberto, C. (1887c). Vicente Jorge de Castro III. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 300, 93-94.
- Alberto, C. (1887d). Vicente Jorge de Castro VII. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 305, 131.
- Alberto, C. (1891). Adolpho Lallemant. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 451, 148-150.
- Anjos, J. (1900). *Manual do Typographo*. Lisboa: Secção Editorial da Companhia Nacional.
- Araújo, N. & Mendes, A. P. (1914). *Aspectos da Tipografia em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Cabral, T. O. (2014). *Tipos de Sucesso. Tradição e Contemporaneidade no Design de Letra de Portugueses [1994-2012]*. (Dissertação de Doutoramento em Design, Faculdade de Arquitetura Universidade de Lisboa). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.5/7190>
- Canaveira, R. (1996). *História das Artes Gráficas. Volume II A Revolução Industrial e a Indústria Gráfica*. Porto: Associação Portuguesa das Indústrias Gráficas e Transformadoras do Papel. ISBN 987-65-09843-34.

- Canhão, M. (1941). *Os Caracteres de Imprensa e a sua Evolução Histórica, Artística e Económica em Portugal*. Lisboa: Tipografia do Anuário Comercial.
- Cisari, G. (1926). *La Xilografia: Trattado Teorico Pratico*. Milão, Itália: Ulrico Hoepli.
- Cunha, X. (1880). Um desenho inedito de Barbosa Lima. Monumento de Thomar. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 71, 196.
- Cunha, X. (1881a). Um desenho inedito de Barbosa Lima. Monumento de Thomar (Continnuado do n.º 71). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 73, 6.
- Cunha, X. (1881b). Um desenho inedito de Barbosa Lima. Monumento de Thomar (Continnuado do n.º 73). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 74, 15-16.
- Cunha, X. (1881c). Um desenho inedito de Barbosa Lima. Monumento de Thomar (Continnuado do n.º 74). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 77, 38-39.
- Cunha, X. (1881d). Um desenho inedito de Barbosa Lima. Monumento de Thomar. (Conclusão). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 78, 46-47.
- Dodd, G. (1833a). The Commercial History of a Penny Magazine.—No. I. - Introduction. *Monthly Supplement of The Penny Magazine of The Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 96, 377-384.
- Dodd, G. (1833b). The Commercial History of a Penny Magazine.—No. II. - Wood-Cutting and Type-Founding. *Monthly Supplement of The Penny Magazine of The Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 101, 417-424.
- Dodd, G. (1833c). The Commercial History of a Penny Magazine.—No. III. - Compositors' Work and Stereotyping. *Monthly Supplement of The Penny Magazine of The Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 107, 466-472.
- Dodd, G. (1833d). The Commercial History of a Penny Magazine.—No. IV(Conclusion). - Printing Presses and Machinery — Bookbinding. *Monthly Supplement of The Penny Magazine of The Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 112, 506-511.
- Dodd, G. (1843). *Days at the Factories; or, the Manufacturing Industry of Great Britain Described, and Illustrated by Numerous Engravings of Machines and Processes. Series I.*- London. Londres: Charles Knight & Co.
- Fioravanti, G. (1988). *Grafica & Stampa. Notizie Storiche e informazioni Tecniche per chi Stampa e per chi fa Stampare*. Bolonha, Itália: Zanichelli Editore Spa.
- Gervais, T. (2007). *L'Illustration Photographique Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)* (Thèse de doctorat d'histoire et civilisations). Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Oliveres, A. S. (1852). *Manual de Tipografia Española o sea El Arte de la Imprenta*. Madrid: Libreria de S. Eduardo Oliveres.
- Newton & Alberto, C. (1887a). Oficina da Composição (vid. artigo Vicente Jorge de Castro). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 305, 133.
- Newton & Alberto, C. (1887b). Oficina de Impressão. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 305, 133.
- O Occidente — Commemoração do XXV Anno. (1902). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 829/830, 1-16.
- Provas dos Diversos Typos, Vinhetas e Ornatos Typographicos. (1838). Lisboa: Imprensa Nacional.
- Redacção, Administração e Atelier de Gravura do “Occidente”. (1883). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 176, 251.

- Revolução nas Artes do Desenho. (1839). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 94, 54-55.
- Rodrigues, S. L. (2012). *Desenho, Tipografia e Publicidade. O Caso do Modernismo Português* (Tese de Doutoramento em Belas-Artes, Especialidade de design de Comunicação). Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- Silva, L. V. (1962). *Manual do Tipógrafo*. Lisboa: Grémio Nac. dos Ind. Gráficos.
- Soares, E. (1951). *Evolução da Gravura de Madeira em Portugal: Séculos XV a XIX*. Lisboa: Câmara Municipal.
- The Commercial History of a Penny Magazine.—No. III. - Compositors' Work and Stereotyping. (1833). *Monthly Supplement of The Penny Magazine of The Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 107, 465.
- Typ. de Castro & Irmão [Editora]. (1860). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 1.
- Typ. de Castro & Irmão [Editora]. (1863). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 1-8.
- Typ. de Castro & Irmão [Editora]. (1865). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 1-2.

Artigos e ilustrações nos periódicos ilustrados século XIX

- A Architectura Gothica. Igreja do Carmo em Lisboa. (1837). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 1, 2-4.
- A Empreza. (1882). Aos Nossos Estimaveis Assignantes. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 144, 288.
- A Empreza. (1883). Aos Nossos Estimaveis Assignantes. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 180, 288.
- A Empreza. (1890). Aos Nossos Assignantes. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 432, 287.
- A Gravura em Madeira — O Mosteiro d'Alcobaça. (1840). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 154, 113-114.
- A Gravura em Madeira — O Mosteiro d'Alcobaça. (1840). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 154, 113-114.
- Agostini, A. (1880a). Baía de Botafogo na noite de 13 de junho de 1880 — as iluminações e o fogo de artifício. *Revista Illustrada*, 212, 4-5.
- Agostini, A. (1880b). Camões retratado de todos os feitios e formas. *Revista Illustrada*, 212, 7.
- Agostini, A. (1880c). O 3.º Centenario de Camões. *Revista Illustrada*, 211, 1.
- Aids to the art of drawing. (1879). *Scientific American Supplement*. 158, 2505.
- Alberto, C. (1878). Exposição Universal de Paris em 1878. Fachada do Pavilhão Portuguez na Rua das Nações. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 13, 97.
- Alberto, C. (1879). Africa Portugueza. Moziatunya, (Catarata Victoria de Levingstone) no alto Zambeze. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 27, 17.

- Alberto, C. (1882). El-rei D. José I. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 123, 113.
- Alberto, C. (1885a). Um desenho inedito de Nogueira da Silva I. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 225, 67.
- Alberto, C. (1885b). Um desenho inedito de Nogueira da Silva II (continuação do n.º 225). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 227, 87.
- Alberto, C. (1885c). Um desenho inedito de Nogueira da Silva IV (continuação do n.º 227). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 230, 110.
- Alberto, C. (1885d). Um desenho inedito de Nogueira da Silva V (continuação do n.º 230). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 233, 129.
- Alberto, C. (1887a). Typographia Castro Irmão — Vista Exterior do Estabelecimento (vid. artigo Vicente Jorge de Castro). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 305, 136.
- Alberto, C. (1887b). Vicente Jorge de Castro III. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 296, 60-62.
- Alberto, C. (1887c). Vicente Jorge de Castro III. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 300, 93-94.
- Alberto, C. (1887d). Vicente Jorge de Castro VII. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 305, 131.
- Alberto, C. (1891). Adolpho Lallemant. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 451, 148-150.
- Alberto, C. (1894). O Infante D. Henrique. Retrato copiado, com a correcção devida, da meninatura da Chronica de Azurara. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 548, 57.
- Alberto, C. & Casa Biel & C.^a. (1885). Ponte D. Luiz I, no Porto estado actual das obras. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 229, 100.
- Alberto, C. & Magalhães, A. S. (1884). Capella dos Templarios, no Convento de Christo, em Thomar. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 181, 1.
- Albino, C. R. S. G. M. (2014). *Os Sentidos do Lugar. Valorização da identidade do território pelo design* (Tese de Doutoramento em Comunicação e Arte). Universidade de Aveiro Departamento de comunicação e arte.
- Aos Assignantes. (1838). *O Panorama. Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 36, 1-2.
- Aos Nossos Estimaveis Assignantes. (1881). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 108, 288.
- Aos nossos Leitores. (1840). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 140, 1-2.
- Aos nossos leitores. (1880). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 72, 204.
- Architectura Gothica. Igreja do Carmo em Lisboa. (1837). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 1, 2-4.

- Arco do Commercio. (1862). Columna da praça de D. Pedro. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 32, 249-250.
- As Nossas Gravuras — Fachada do Pavilhão Portuguez na Rua das Nações. (1878). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 13, 102-103.
- As Nossas Gravuras — Mulher do Alto Minho. (1883). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 178, 265.
- As Nossas Gravuras — Mulher dos arredores do Porto. (1883). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 158, 110.
- As Nossas Gravuras — O Bussaco. (1880). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 49, 6.
- As Nossas Gravuras (As Festas do Centenario de Camões). (1880). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 61, 111.
- As Nossas Gravuras — Regata na bahia de Botafogo. (1880). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 63, 126.
- Audiencia do Preste João das Indias ao patriarca portuguez D. Affonso Mendes. (1860). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 16, 121-123.
- Auto da Solemnidade da Collocação da Pedra Fundamental do Monumento que se vae erigir ao Grande Poeta Nacional Luiz de Camões. (1862). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 44, 130-132.
- Azevedo, G. (1878). Chronica Occidental. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 1, 7-8.
- Barbosa, I. V. (1862). Costumes Populares do Minho I. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 2, 12-14.
- Barbosa, I. V. (1864a – cap.10 1864). Fragmentos de um Roteiro de Lisboa (Inédito). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 7, 52-53.
- Barbosa, I. V. (1864b). Palacio de Cristal no Porto. *Archivo Pittoresco: Semanário Illustrado*, 1, 2-3.
- Barbosa, I. V. (1864c). Palacio de Cristal no Porto. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 2, 11-12.
- Barbosa, I. V. (1865a cap.9 1865). Igreja de Nossa Senhora de Belem. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 31, 241-242.
- Barbosa, I. V. (1865b). Porto Exposição Internacional Portugueza de 1865. *Archivo Pittoresco: Semanário Illustrado*, 43, 337-339.
- Barbosa, I. V. (1867a). Paris Exposição Universal de 1867. *Archivo Pittoresco: Semanário Illustrado*, 13, 97-98.
- Barbosa, I. V. (1867b 1867a cap. 9). Paris Exposição Universal de 1867. Pavilhão da Industria Portugueza. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 7, 49-50.
- Barbosa, I. V. (1867c 1867b cap. 9). Thomar Castello dos Templarios e Convento da Ordem Militar de Cristo II (Vid. pag. 2) Fundação da Ordem do Templo. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 6, 41-43.
- Barbosa, I. V. (1867d 1867 cap. 10). Thomar Castello dos Templarios e Convento da Ordem Militar de Christo XIII (Vid. pag. 342). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 44, 345-347.

- Barradas, M. (1894). Estatua de D. Henrique no Mosteiro dos Jeronimos. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 548, 63.
- Bastos, V., Penoso Jr., G. & Alberto, C. (1880). Bartholomeu Dias descobre o Cabo da Boa Esperança e colloca o Padrão de S. Filippe (Setembro de 1487). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 55, suplemento.
- Bellas Artes — El Coro de las Nereidas, cuadro de Liezen Mayer (Os Lusíadas, canto IX). (1880). *La Ilustración Española Y Americana*, XXI, 363.
- Bellas Artes — Tercer Centenario de la Muerte del autor de Los Lusíadas. Luis de Camoens. (1880). *La Ilustración Española Y Americana*, XXI, 365.
- Bibliographia. (1842). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 23, 184.
- Bordalo & Coelho (1839). Marquez de Pombal. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 105, 137.
- Brockhaus, F. A. [Editora]. (1843). *Das Pfennig-Magazin für Belehrung und Unterhaltung*, 3, 17.
- Caldeira, C. J. (1862). Ponte do caminho de ferro de leste sobre o Tejo. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 44, 345-346.
- Casa do capitulo da Ordem de Christo, em Thomar. (1860). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 6, 41-42.
- Casanova & Alberto, C. (1880a). A Procissão Civica em Lisboa no Centenário de Camões — 10 de Junho de 1880. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 61, suplemento.
- Casanova & Alberto, C. (1880b). Festas do Centenario de Camões — Na Rua do Alecrim — O Tejo — O Chiado — Na Rua Augusta — Pavilhão na Rua Nova do Almada. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 62, 121.
- Casanova & Alberto, C. (1880c). Trasladação dos Restos de D. Vasco da Gama — Desembarque em Belem no Dia 8 de Junho de 1880. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 60, 101.
- Casanova & Alberto, C. (1881). Lisboa Pittoresca. O Passeiro de S. Pedro D'Alcantara. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 74, 13.
- Casanova & Penoso. (1880). Festas do Centenario de Camões — Chegada do Cortejo Civico à Praça de Luiz de Camões. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 61, 109.
- Casanova & Severini. (1880). Festas do Centenario de Camões — Iluminação da Praça de D. Pedro. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 61, 113.
- Castilho, A. F. (1841). Introdução. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 192, 1-3.
- Castro, R. S. & Penoso. (1881). Fachada do Novo Edificio do Gabinete de Leitura do Rio de Janeiro — Segundo o Projecto do Architecto o sr. Raphael da Silva Castro. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 80, 57.
- Cavalleiro Templario Armado em Guerra. (1846). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 14, 109-110.

- Cazellas, D. (1883). Redacção, Administração e Atelier de Gravura do Occidente. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 176, 257.
- Cazellas, D. (1884). Nova Casa da Empresa do Occidente. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 209, 232.
- Chagas, M. P. (1866a). As Décadas Portuguezas I João de Barros. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 27, 211-214.
- Chagas, M. P. (1866b). D. Francisco de Almeida, primeiro vice-rei da India. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 15, 113-115.
- Chagas, M. P. (1867a). Inauguração do monumento a Camões. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 28, 217-219.
- Chagas, M. P. (1867b). Tomada de Lisboa — Martins Moniz atravessando-se na porta do castello. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 27, 209-211.
- Christino, R. & Alberto, C. (1885). Exposição de Anvers — Pavilhão da Sociedade de Geographia de Lisboa. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 241, 193.
- Coelho (1843). Epitome da vida de Luiz de Camões. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 54, 5.
- Coelho, B. (1838). D. Luiz da Cunha. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 87, 409.
- Coelho, B. (1840). Mosteiro D' Alcobaça. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 113, 154.
- Coelho, N. M. C. C. (2013). *O Design de embalagem em Portugal no século XX. Do funcional ao simbólico O estudo de caso da Saboaria e Perfumaria Confiança* (Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea). Colégio das Artes, Universidade de Coimbra.
- Coelho, N. S. (1858). O Fogo da Boa-Vista. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 19, 145.
- Coelho. (1841). Francisco de Sá de Miranda. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 223, 252.
- Coelho. (1857). Macau. — Gruta de Camões. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 3, 17.
- Cunha, X. (1880). Um desenho inedito de Barbosa Lima. Monumento de Thomar. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 71, 196.
- Cunha, X. (1881a). Um desenho inedito de Barbosa Lima. Monumento de Thomar (Continnuado do n.º 71). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 73, 6.
- Cunha, X. (1881b). Um desenho inedito de Barbosa Lima. Monumento de Thomar (Continnuado do n.º 73). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 74, 15-16.
- Cunha, X. (1881c). Um desenho inedito de Barbosa Lima. Monumento de Thomar (Continnuado do n.º 74). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 77, 38-39.
- Cunha, X. (1881d). Um desenho inedito de Barbosa Lima. Monumento de Thomar. (Conclusão). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 78, 46-47.

- Cunha, X. (1884). As Nossas Gravuras. Capella dos Templarios, no Convento de Christo em Thomar. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 181, 2-3.
- D'Almeida, R. V. (1880). Retrato de Camões Desenhado por Manuel Faria e Sousa. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 59 (suplemento), 91.
- D'Azevedo, G. (1880a). Chronica Occidental. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 60, 102.
- D'Azevedo, G. (1880b). Chronica Occidental. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 61, 110.
- D'Azevedo, G. (1880c). Chronica Occidental. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 62, 118-119.
- D'Azevedo, G. (1880d). O Tricentenário de Camões 10 de Junho de 1880. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 59 (suplemento), 90.
- D'Oliveira, J. B. (1897). Os Navios de Vasco da Gama. *Branco e Negro: Semanário Illustrado*, 67, 231-232.
- Daguerreotypo. (1840). O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis, 143, 31-32.
- Desembarque de S. M. a rainha D. Maria de Saboya na praça do Commercio de Lisboa (1862). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 31 242-244.
- Do Objecto e Utilidade dos Jornaes Populares. (1841). O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis, 225, 270-272.
- Dom Vasco da Gama. (1847). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 26, 201-203.
- Duvivier, M. (1880). Portugal — Les fêtes de Lisbonne — Les députations de la procession civile déposant des couronnes au pied du monument de Camoëns. *Le Monde Illustré*, 1214, 12.
- Egreja da Batalha — Face lateral e as capellas imperfeitas. (1865). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 4-5.
- Embaixada del-rei D. Manuel ao Preste João das Indias. (1860). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 34, 265-270.
- Emblema da Sociedade Madrépora. (1861). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 27, 209-215.
- Empreza do Occidente [Editora]. (1880). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, suplemento ao 59, 89.
- Empreza do Occidente [Editora]. (1887). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 290, 9-10.
- Empreza do Occidente [Editora]. (1894). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 548, 57-72.
- Exposição Universal de Paris em 1889. Panorama da Exposição no Campo de Marte e Torre Eiffel. (1885). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 378, suplemento.

- F., J. C. (1839). Cavalleiro D' Aviz. Instituição das Ordens Militares em Portugal I. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 126, 309-310.
- F., J. C. (1840a). Cavalleiro da Ordem de Sanctiago. Instituição das Ordens Militares em Portugal II. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 146, 52-53.
- F., J. C. (1840b). Cavalleiro da Ordem de Christo. Instituição das Ordens Militares em Portugal III. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 152, 100.
- Fac-simile d'uma Gravura de Bewick. (1844). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 111, 46-47.
- Ferrant. (1880). Lisboa — Llegada á Belen de las Galeotas Conduciendo los Restos de Camoens y Vasco de Gama, el dia 8 del Corriente. *La Ilustración Española Y Americana*, XXIII, 397.
- Fogo de Vistas no Tejo em a Noite de 27 de Maio. (1886). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 269, 130.
- Fonseca & Coelho. (1841). Salvador Corrêa de Sá e Benavides. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 240, 385.
- Freire, L. (1890). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 432, 281-288.
- Freire, L. & Oliveira. (1889). Exposição Universal de Paris de 1889. O Pavilhão Portuguez no Caes de Orsay. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 387, 212.
- Frontaria do Mosteiro da Batalha. (1840). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 141, 9-12.
- Fuschini, A. (1879). Santa Maria de Belem e o Novo Edificio da Casa Pia. *O Occidente : Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 26, 10-14.
- Gérard F. (1817). *Luts de Camões: dequella cuia lyra sonora será mais affamada que ditosa*. Paris: Morgado de Mateus (D. José Maria de Sousa Botelho). Disponível em: <http://purl.pt/13722>
- Gloria ao Infante D. Henrique. (1894). *O Commercio do Porto Illustrado*, (número comemorativo ilustrado).
- Grend & Tourfaut. (1880). Vasco de Gama; Camoëns. *Le Monde Illustré*, 1213, 408.
- Herculano, A. (1842). Arrhas por Foro d'Hespanha 1371 — 3. VI. Uma barregan rainha. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 5, 33-40.
- Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis [Editora]. (1837a). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 3, 24.
- Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis [Editora]. (1837b). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 7, 49.
- Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis [Editora]. (1839a). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 108, 161-162.

- Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis [Editora]. (1839b). *O Panorama. Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 126, 305-312.
- Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis [Editora]. (1852). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 52, 416.
- Impressão tabularia. (1837). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 4, 31-32.
- Interior Templo de S. Domingos por Ocasião dos Festejos Reaes. (1858). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 36, 281.
- Introdução. (1837). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 1, 1-2.
- Introdução. (1857). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 1-2.
- J. B. (1843). Vista Interior da Igreja de Belem. *Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 102, 385.
- J. B. (1880). Trasladação dos Restos de D. Vasco da Gama. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 60, 103.
- Janella da casa do capitulo, no convento de Christo, em Thomar. (1867). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 48, 381.
- Le Chevalier, A. et Cie [Editora]. (1850). *L'Illustration: Journal Universel*, 372, 225-240.
- Leighton, G. C. [Editora]. (1860a). *The Illustrated London News*, 1039, 1.
- Leighton, G. C. [Editora]. (1860b). *The Illustrated London News*, 1239, 1-24.
- Leighton, G. C. [Editora]. (1864). *The Illustrated London News*, 1280, 325.
- Lima, B. & Coelho. (1862). Jardim Botanico da Ajuda. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 28, 221.
- Lima, B. & Pedroso. (1864). Torre de Belém vista da plataforma da bateria superior. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 7, 53.
- Lima, B. & Pedroso. (1865). Interior da capella sepulchral do fundador, na egreja da Batalha. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 27, 209.
- Lobato, G. (1880). Chronica Occidental. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 72, 198.
- Lobato, G. (1881a 1881 – cap. 10). Chronica Occidental. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 80, 58.
- Lobato, G. (1881b 1881 – cap. 9). O Passeiro de S. Pedro De Alcantara. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 74, 11-12.
- Lobato, G. (1886). Chronica Occidental. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 268, 121-123.
- Lobo, F. F., Santos, F. J., Dally, L., Sousa, B. M. D. & Motta, J. M. C. S. (1839). Senhores. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, Índice, 8.
- Logares Memoraveis VII. Casa onde consta que morou e falleceu Camões. (1861). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 22, 176.

- Macedo, M. (1880). Camões Lendo os «Lusiadas» a D. Sebastião na Penha Verde em Cintra. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 59(suplemento), 92.
- Macedo, M. (1883). Costumes Portuguezes — Mulher do Alto Minho. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 178, 266.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1878a). Alexandre Herculano. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 1, 1.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1878b). As Nossas Gravuras — Membroalho Pataburro na Tavoagem do Besteiro. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 1, 4.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1878c). Eça de Queiroz (autor do novo Romance — O primo Basilio). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 7, 52.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1878d). Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 57, 8.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1879a). Cardeal D. Américo Ferreira dos Santos Silva, Bispo do Porto. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 36, 89.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1879b). Marquez de Sá da Bandeira. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 28, 25.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1879c). Tomaz José da Annuniação — (Fallecido em 3 do corrente). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 32, 57.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1880a). Bussaco monumento da batalha do Bussaco. — Nos Carvalhaes da porta de Coimbra. — Capella de S. Pedro. — Hotel Serra no Luso. — No interior da Mata. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 49, 4.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1880b). Congressos Antropologico e Litterario em Lisboa — Sessao Inaugural na Sala da Academia Real das Sciencias em 20 de Setembro de 1880. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 68, 165.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1881). O Pescador José Rodrigues Maio e o Cabo de Bombeiros Simão da Costa Pinho. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 108, 285.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1882). Uma Visita de D. João I ao Mosteiro da Batalha. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 109, 1.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1883a). Costumes Portuguezes — Mulher dos arredores do Porto. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 158, 105.
- Macedo, M. & Alberto, C. (1883b). Costumes Portuguezes — Uma vendedeira do mercado, no Porto. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 173, 225.
- Macedo, M., Alberto & Nunes, H. (1880). Luis de Camões — Esculptura por Simões d' Almeida para o Gabinete Português de leitura do Rio de Janeiro. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 59 (suplemento), 89.
- Macedo, M., Alberto, C. & Relvas, C. (1880). Portugal Pittoresco — A fonte dos amores na Quinta das Lagrimas em Coimbra. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 51, 21.

- Macedo, M., Alberto, C. & Telles, V. (1880). Festas do Centenario de Camões — Brazil — A Regata do Dia 13 de Junho na Bahia de Botafogo. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 63, 132.
- Massa, J. M., Pedra, M. A. & Figanieri, J. C. (1839). Senhores. O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis, Índice, 1-2.
- Medalha da Exposição de Paris. (1878). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 22, 174.
- Melusina Junto da Fonte. (1841). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 201, 73.
- Moedas de ouro de D. Sancho I.º. (1838). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 59, 190.
- Monteiro, J. L. & Oliveira. (1888). Caminhos de Ferro Portuguezes. Projecto de fachada para a estação do Rocio pelo architecto sr. José Luiz Monteiro. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 343, 149.
- Monumento ao Infante D. Henrique na Praça de Sagres. (1843). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 71, 140.
- Mosteiro de Belem. (1842). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 10, 73-76.
- Mosteiro de Santa Maria da Victoria, vulgarmente da Batalha. (1865). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 1-2.
- Netto, D. (1886). Ignacio de Vilhena Barbosa — Vice-presidente da Academia Real das Sciencias de Lisboa. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 278, 201.
- Newton & Alberto, C. (1887a). Officina da Composição (vid. artigo Vicente Jorge de Castro). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 305, 133.
- Newton & Alberto, C. (1887b). Officina de Impressão. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 305, 133.
- Novidades á Camões. (1880). *Diario Illustrado*, 2538, 2.
- Novo Machinismo para a Extracção das Loterias da Misericordia. (1863). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 33, 262-263.
- O Castrioto Lusitano. (1839). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 118, 241-244.
- O Occidente — Commemoração do XXV Anno. (1902). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 829/830, 1-16.
- O Pavilhão Portuguez, na Exposição Universal de Paris. (1867). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 22, 169-170.
- O Rio Tua. (1878). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 4, 30.
- Os Redatores. (1866). Prologo. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 2.
- Os RR. (1842). Aos Leitores. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 1, 1-2.
- Os RR. (1844). Introducção. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 106, 1-2.

- Palacio Monserrate — Vista Interior da Galeria (Segundo uma fotografia). (1887). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 290, 9-10.
- Panoramas. (1838). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 36, 1.
- Parte da frente do Paço d' Ajuda, comprehendida entre os dois Torreões. Lado oriental. (1841). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 203, 89-90.
- Pastor, F. (1880). Camões. *Diario Illustrado*, 2538, 1.
- Pavilhão Real. (1861). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 44, 346.
- Pedroso. (1867). Pôpa do bergantim real. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 11, 81.
- Perea. (1880). Lisboa — Illumination en la Plaza de Don Pedro, con Motivo del Centenario de Camoens. *La Ilustración Española Y Americana*, XXIII, 408.
- Pinheiro, B. & Coelho. (1854). Sua Magestade a Senhora D. Maria II. *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 17, 129.
- Pinheiro, B. & Coelho. (1857). António Feliciano de Castilho. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 2, 9.
- Pinheiro, R. B. & Rialto, J. (1880-1902). *Álbum das Glorias*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/14828>
- Pinheiro, R. B. (1879). A Procissão Política. *O Antonio Maria*, 1, 4.
- Pinheiro, R. B. (1880a). A procissão civica. *O Antonio Maria*, 52, 4.
- Pinheiro, R. B. (1880b). Camões do Tricentenário 1880. *O António Maria*, 55, 1.
- Pinheiro, R. B. (1880c). Carros triumphaes na festa civica d'hoje 10 de junho. *O Antonio Maria*, 54, 2-3, 6.
- Pinheiro, R. B. (1880d). *O Antonio Maria*, 53, 4.
- Pinheiro, R. B. (1880e). Zé Povinho no Tricentenário de Camões 1880. *O António Maria*, 54, 1.
- Pinheiro, R. B. (1894). Vários Infantes Dons Henriques. *O Antonio Maria*, 395, 1.
- Portugal na Exposição Nacional do Rio de Janeiro. A Tipografia do Anuario Comercial. (1908). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 1072, 221-222.
- Prologo. (1860). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 1-2.
- Prologo. (1862). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 1-2.
- Prologo. (1863). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 2.
- Prologo. (1863). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 2.
- Prospecto de um jornal enciclopédico. (1778). Disponível em: <http://purl.pt/16647>
- Prospecto Specimen. (1877). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro, Prospecto Specimen*, 1, 1-4.
- R. (1894). As Festas do Centenario do Infante D. Henrique, no Porto. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 550, 83.

- R. (1904). Guilherme d'Azevedo. O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro, 913, 97-98.
- Ramalho, A. & Alberto, C. (1881). O Tri-centenario de Camões em Coimbra. Inauguração do Monumento a Camões em Coimbra. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 87, 113.
- Redacção, Administração e Atelier de Gravura do "Occidente". (1883). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 176, 251.
- Revolução nas Artes do Desenho. (1839). O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis, 94, 54-55.
- Rodrigues, M. M. (1885). Ponte D. Luiz I, no Porto. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 229, 99.
- Silva, A. (1889a). Exposição Universal de Paris de 1889. Panorama da Exposição e Torre Eiffel. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 378, 139-141.
- Silva, A. (1889b). Exposição Universal de Paris em 1889 IV. A Exposição Portuguesa. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 386, 202-203.
- Silva, J. R. C. (1894a). Apotheose do Infante D. Henrique no Campo da Regeneração. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 550, 84.
- Silva, J. R. C. (1894b). Decorações e Coretos nas Praças de D. Pedro, Loyos e Voluntarios da Rainha. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 550, 85.
- Silva, J. R. C. (1894c). Festas do Centenario do Infante D. Henrique, no Porto. O Cortejo Civico Desfilando pela Rua dos Clerigos. *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 550, 81.
- Silva, N. (1858a). Consorcio Real (conclusão). *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 49, 385-387.
- Silva, N. (1858b). João Baptista de Almeida Garrett. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 8, 57.
- Silva, N. (1859). Galeria dos Homens Uteis. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 27, 209-212.
- Silva, N. (1862). Vista da praça Luiz de Camões no acto da collocação da pedra fundamental do seu monumento. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 17, 129.
- Silva, N. (1868). Entrada principal da quinta das Larangeiras. O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis, 1, 1.
- Silva, N. & Alberto, C. (1861). Busto de Camões para a gruta de Macau. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 24, 189.
- Silva, N. & Alberto, C. (1864). Palacio de Cristal no Porto. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 1.
- Silva, N. & Coelho Junior. (1863). Interior da egreja de Santa Maria de Belem. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 1, 1.
- Silva, N. & Coelho. (1858a). D Fernando II. *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 46, 361.

- Silva, N. & Coelho. (1858b). D. Pedro V. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 27, 209.
- Silva, N. & Coelho. (1859). D. Vasco da Gama. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 28, 217.
- Silva, N. & Coelho. (1864). Panorama do Porto e Villa Nova, ponte pensil sobre o Douro. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 19, 145.
- Silva, N. & Flora. (1858a). Columna da praça de D. Pedro. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 50, 393.
- Silva, N. & Flora. (1858b). Vista da Rua do Ouro, por ocasião do consorcio real. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 48, 381.
- Silva, N. & Pedroso, J. (1861a). Ermida de Nossa Senhora da Conceição em Braga. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 28, 217.
- Silva, N. & Pedroso. (1861b). Monumento e estatua de Camões. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 22, 173.
- Silva, N. & Pedroso. (1861c). O actor Rosa. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 19, 145.
- Silva, N., Coelho Junior & Pedroso. (1862a). I Cofre que se depositou no alicerce do monumento a Camões; Penna de oiro com que S. M. assignou o auto de collocação da pedra fundamental do referido monumento. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 17, 136.
- Silva, N., Coelho Junior & Pedroso. (1862b). Sé de Braga. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 24, 185.
- Silva, N., Coelho, Alberto & Pedroso. (1862). Desembarque de S. M. a rainha D. Maria de Saboya na praça do Commercio de Lisboa. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 31, 241-244.
- Silva, R. (1866a). Infante D. Henrique I *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 6, 41-42.
- Silva, R. (1866b). Infante D. Henrique II (vid. pag. 41). *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 7, 55-56.
- Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Pedro V. (1855). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 40, 313.
- Templo de S. Domingos nos Festejos Reaes. (1858). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 35, 273-274.
- Torre de Belém. (1840). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 149, 73.
- Torre de Belem. (1859). *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 52, 405.
- Tullio, A. S. (1861). Aos Nossos Assignantes. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 52, 411.
- Tullio, A. S. (1862). Aos Nossos Assignantes. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 52, 411.
- Tullio, A. S. (1863). Aos Nossos Assignantes. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 52, 411.
- Tullio, A. S. (1864a). Aos Nossos Assignantes. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 52, 411.
- Tullio, A. S. (1864b). Prologo. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 1, 1-2.

- Typ. de Castro & Irmão [Editora]. (1860). *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 1, 1.
- Typ. de Castro & Irmão [Editora]. (1863). *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 1, 1-8.
- Typ. de Castro & Irmão [Editora]. (1865). *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 1, 1-2.
- Typ. de Castro & Irmão [Editora]. (1866). *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 1, 1.
- Um banquete no Imperio do Preste João. (1860). *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 28, 220-222.
- Um Monumento na Sé de Lisboa. (1846). *O Panorama: Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 3, 20.
- Una Gloria de Portugal. El Almirante Vasco de Gama. (1880). *La Ilustración Española Y Americana*, XXII, 380.
- Vidal, E. A. (1866). Uma Pagina Gloriosa da Historia da India. Affonso de Albuquerque. *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 21, 161-163.
- Vista Interior Da Igreja de Belem. (1863). *Archivo Pittoresco: Semanario Ilustrado*, 1, 2-4.

Bibliotecas [Em Linha]

- Bayerische Staatsbibliothek (BSB) Munich Digitization Center (MDZ). [Em Linha]. Disponível em: <http://www.digitale-sammlungen.de/>
- Biblioteca Nacional Digital (BND). [Em Linha]. Disponível em: <http://purl.pt/index/geral/PT/index.html>
- Bibliothèque Nationale de France (BnF Gallica). [Em Linha]. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/>
- Bibliotecas Municipais de Lisboa (BLX). [Em Linha]. Disponível em: <http://catalogolx.cm-lisboa.pt/>
- Gale Cengage Learning. [Em Linha]. Disponível em: <http://gale.cengage.co.uk/>
- Google Books. [Em Linha]. Disponível em: <https://books.google.com/>
- Internet Archive. [Em Linha]. Disponível em: <https://archive.org/index.php>
- Hemeroteca Digital. [Em Linha]. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>
- Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de España (BNE). [Em Linha]. Disponível em: <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>
- Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital Brasil (BN). [Em Linha]. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>
- L'Illustration*. [Em Linha]. Disponível em: <http://www.lillustration.com/>
- The British Library. [Em Linha]. Disponível em: <http://www.bl.uk/>

Design e comunicação visual

- D'Amato, G. (2005). *Storia del Design*. Milão, Itália: Bruno Mondadori. ISBN 88-424-9165-9.

- Arnheim, R. (1988). *Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora. Nova Versão*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.
- Barnard, M. (2005). *Graphic Design as Communication*. New York: Routledge.
- Baroni, D. & Peruccio, P. P. (2012). *Design e corporate image. Per una storia dell'identità visiva nazionale*. Milão, Itália: FrancoAngeli. ISBN: 978-88-204-0767-4.
- Baroni, D. & Vitta, M. (2013). *Storia del Design Grafico*. Milão: Longanesi & C. ISBN: 978-88-304-2011-3.
- Cabral, T. O. (2014). *Tipos de Sucesso. Tradição e Contemporaneidade no Design de Letra de Portugueses [1994-2012]*. (Dissertação de Doutoramento em Design, Faculdade de Arquitetura Universidade de Lisboa). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.5/7190>
- Cardoso, A. H., Ladeiro, H. & Silva, J. M. (2005). *Design com Dimensão 40 anos de Design em Portugal*. Porto: Asa Editores. ISBN 972-41-4420-8.
- Chevreul, E. (1839). *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*. Paris: Pitois-Levrault. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5606385f>
- Costa, M. L. A. (2013). *Design para a Inteligibilidade e Fruição do Património Intangível. Itinerários Poéticos na Cidade de Lisboa* (Tese de Doutoramento em Design). Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa.
- Denis, R. C. (2002). *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Editora Edgard Blucher.
- Dondis, D. A. (2003). *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-0583-8.
- Escher, M. C. (2013, dezembro 31). M. C. Escher [Site oficial]. M. C. Escher Foundation and The M.C. Escher Company, B.V. Disponível em: <http://www.mcescher.com/>
- Escorel, A. L. (2000). *O Efeito Multiplicador do Design*. São Paulo: SENAC. ISBN: 85-7359-108-0.
- Fragoso, M. (2012). *Design Gráfico em Portugal. Formas e Expressões da Cultura Visual do Século XX*. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN 978-972-24-1716-7.
- Frascara, J. (2006). *EI diseño de comunicación*. Buenos Aires: Ediciones Infinito. ISBN: 987-9393-42-2.
- Frutiger, A. (2007). *Sinais e Símbolos Desenho, Projeto e Significado*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Gervereau, L. (2007). *Ver, Compreender analisar as imagens*. Lisboa: Edições 70. ISBN 978-972-44-1286-3.
- Gombrich, E. H. (2011). *L'Uso delle Immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*. Nova Iorque: Phaidon Press Limited. ISBN: 978-0-7148-6165-4.
- Hachen, M. (2007). *Scienza della Visione. Spazio e Gestalt, design e comunicazione*. Milão: Apogeo s.r.l. ISBN: 978-88-503-2608-2.
- Hollis, R. (2005). *Design Gráfico: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-1342-3.
- Jamieson, H. (2007). *Visual Communication. More Than Meets the Eye*. Reino Unido: Intellect Books. ISBN 1-84150-953-1.

- Jobling, P. & Crowley, D. (1996). *Graphic Design reproduction & representation since 1800*. Manchester, U.K.: Published by Manchester University Press. ISBN: 0-7190-4467-7.
- Joly, M. (2007). *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70. ISBN 978-972-44-1389-1.
- Kanizsa, G. (1980). *Grammatica del vedere*. Bolonha, Itália: Società editrice il Mulino. ISBN: 978-88-15-06090-7.
- Lobo, T. (2009). *Ilustração em Portugal I 1910-1940*. Milão, Itália: IADE Edições. ISBN 978-989-95639-6-4.
- Marcolli, A. (1991). *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*. Florença, Itália: RCS Sansoni. ISBN: 88-383-0215-4.
- Martins, D. R. (2012). *La Letra como Signo. De Identidad Visual Corporativa. Codificación y descodificación visual del sistema de identidad* (Tese de Doutoramento em Design). Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa.
- Meggs, P. B. (1992). *A History of Graphic Design*. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold.
- Moles A. (1978). L'image et le texte. *Communication et langages*, 38, 17-29. doi:10.3406/colan.1978.1199
- Monteiro, F. & Dias, R. (2013, setembro). *Corpos dos tipos – Antigos nomes e o sistema de pontos; contributo para uma nomenclatura tipográfica em língua portuguesa*. IV Encontro de Tipografia, Idanha-a-Velha.
- Munari, B. (1981). *Das Coisas Nascem Coisas*. Lisboa: Edições 70. ISBN 972-44-0160-X.
- Munari, B. (1987). *Fantasia invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual*. Lisboa: Editorial Presença.
- Munari, B. (2009). *Design e Comunicação Visual*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1280-1.
- Noble, I. & Bestley, R. (2016). *Comunicare con le immagini. Metodi e linguaggi per il graphic design*. Bolonha: Zanichelli editore S.p.A. ISBN 978-88-08-19247-9.
- Silva, A. M. (2014). *Daciano da Costa. O ensino de Desenho na Formação em Design e em Arquitectura da ESBAL à FA/UTL* (Tese de Doutoramento em Design). Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa.
- Smith, K., Moriarty, S., Barbatsis, G. & Kenney, K. (2005). *Handbook of visual communication theory, methods, and media*. New Jersey, USA: LEA'S Communication Series. ISBN:0-8058-4179-2.
- Todorovic, D. (2008). Gestalt principles. Scholarpedia, 3(12), 5345. Disponível em: http://www.scholarpedia.org/article/Gestalt_principles
- Villas-Boas, A. (2003). *O que é (e o que nunca foi) design gráfico*. Rio de Janeiro: 2AB Editora. ISBN: 85-86695-03-3.
- Villas-Boas, A. (2009). *Identidade e Cultura. Design Gráfico*. Rio de Janeiro: 2AB ISBN: 978-85-86695-39-1.

Dicionários e manuais

- American Psychological Association. (2010). *Publication manual of the American Psychological Association* (6th ed.). Washington, DC: Autor.
- Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. (2016). Cambridge: University Press. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/>

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (2008-2013). Disponível em: <http://www.priberam.pt/>

Ferreira, A. G. (1987). *Dicionário de Português-Latim*. Porto: Porto Editora.

Documentos e outra bibliografia

10 de Junho de 1880 [Visual gráfico]. (1880). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/5763>

Abreu, L., Brito, J. S. (1992). *Livro de Lisuarte de Abreu* [ed. lit.]. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Camões, L. (2003). *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora. ISBN 972-0-30160-0.

Carta de doação de D. Teresa, Rainha de Portugal, do castelo de Soure concedida ao Templo de Salomão. (1128). [Imagem digital]. Arquivo Nacional Torre do Tombo (PT/TT/OCCT/A/005/0001/00001). Disponível em: <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4251189>

Carta de doação feita por D. Afonso Henriques à Ordem do Templo, do Castelo de Cera em Lugar das Igrejas de Santarém, exceptuando a Igreja de Santiago que ficaria pertencendo à mesma Ordem. (1159). [Imagem digital]. Arquivo Nacional Torre do Tombo (PT/TT/GAV/7/3/8). Disponível em: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4633752>

Carta de doação pelo Infante D. Afonso Henriques a Egas Ramires da Igreja de São Bartolomeu de Campelo. (1129). [Imagem digital]. Arquivo Nacional Torre do Tombo (PT/TT/MSAA/1/2). Disponível em: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=1457660>

Faria, M. S. (1624). *Discursos Varios Politicos*. Évora, Portugal: Manoel Carvalho, impressor da Universidade. Disponível em: <https://archive.org/details/discursosvariosp00fari>

Lisboa, J. (1560). *Livro de Marinharia*. [Imagem digital]. Arquivo Nacional Torre do Tombo (PT/TT/CRT/166). Disponível em: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4162625>

Livro 4 da Estremadura. (1509-1514). [Imagem digital]. Arquivo Nacional Torre do Tombo (PT/TT/LN/0020). Disponível em: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4223211>

Ordem de Cister (1779). *Jornal Enciclopédico dedicado á Rainha N. Senhora, e destinado para instrução geral com a notícia dos novos descobrimentos em todas as sciencias e artes, 1.* Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

Pascoaes, T. (1998). *Arte de ser Português*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN 972-37-0283-5.

Pessoa, F. (s.d.). *Mensagem* (11^a ed.). Lisboa: Edições Ática.

Pastor, F. (1894). *Bilhete postal comemorativo do 5.º Centenário do Infante D. Henrique* [Postal ilustrado]. Lisboa: Fundação Mário Soares. Disponível em: http://www.fundacao-mario-soares.pt/aeb_online/visualizador.php?bd=Documentos&nome_da_pasta=08085.138&numero_da_pagina=2

Tricentenário de Camões [Visual gráfico]. (1880). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/5904>

Heráldica

- Abrantes, M. (1992). *Introdução ao estudo da heráldica*. Lisboa: Biblioteca Breve. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação. Vol. 127.
- Carvalho, S. L. (1996). *Iniciação à heráldica portuguesa*. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Couvreux, R. C. (1943). *A cruz na moeda portuguesa e em particular a da ordem de Cristo*. Lisboa: Impr. Lucas.
- Eve, G. W. (1907). *Heraldry as art an account of its development and practice chiefly in England*. London: B.T. Batsford, 94 High Holborn.
- Fragoso, M. (2002). *O Emblema da Cidade de Lisboa. Suporte Comunicacional da Identidade Municipal*. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN 972-24-1208-6.
- Frutiger, A. (2007). *Sinais e Símbolos Desenho, Projeto e Significado*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Guimarães, V. (1935). *A cruz da ordem de Cristo nos navios dos descobrimentos portugueses*. Lisboa: Oficinas Fernandes.
- Langhans, F. P. A. (1956). *Manual de Heráldica Corporativa*. Lisboa: Teorema.
- Langhans, F. P. A. (1966). *Heráldica: Ciência de Temas Vivos*. Lisboa: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho.
- Lima, J. P. A. (1998). *Armas de Portugal. Origem, Evolução, Significado*. Lisboa: Edições Inapa. ISBN 972-8387-33-4.
- Matos, A. (1941). *Manual de heráldica portuguesa*. Porto: Fernando Machado.
- Mattos, J. A. (1961). *As Gloriosas Bandeiras de Portugal: Evolução Histórica da Bandeira de Portugal*. Porto: Fernando de Matos.
- Preto, J. (1996). *As Insignias Cruciformes das Ordens de Cavalaria*. Vila Nova de Famalicão, Portugal: Sep. Conferências (1989-1993), Ordem Equestre do Santo Sepulcro de Jerusalém.
- Seixas, M. M. (2011). *Heráldica, representação do poder e memória da nação o armorial autárquico de Inácio de Vilhena Barbosa*. Lisboa: Coleção TESES, Universidade Lusíada Editora.

História de Portugal

- Cliff, N. (2011). *Terra Santa. As Viagens Épicas de Vasco da Gama e o Ponto de Viragem em Séculos de Confrontos entre Civilizações*. Alfragide, Portugal: Texto Editores. ISBN 978-972-47-43-4328-8.
- Cristo, O., Fernandes, V. (ca. 1504). *Regra & Diffinções [Sic] Da Ordem Do Mestrado De Nosso Senhor Ih[E] SuXpo*. Lisboa: Valentim Fernandes. Disponível em: <http://purl.pt/15153>
- Féval, P. (2001). *Os Templários: obra histórica* (M. Pinheiro Chagas, trad.). Lisboa: Hugin. ISBN 972-794-039-0.
- Gandra, M. J. (1998). *Regra primitiva da ordem do templo*. Disponível em: http://www.cesdies.net/ordem-do-templo-de-portugal/fsp/regratemplo_1.pdf

- Gandra, M. J. (2002). *A Cristofania de Ourique Mito e Profecia*. Lisboa: Fundação Lusíada. ISBN 9789729450389.
- Gandra, M. J. (2014). *O Projecto Templário e o Evangelho Português*. Rio de Janeiro: Instituto Mukharajj Brazilian & Centro Ernesto Soares de Iconografia e Simbólica—Cesdies.
- Lamy, M. (1996). *A verdadeira história dos templários. Esses grandes senhores de mantos brancos*. Lisboa: Editorial Notícias. ISBN 9789724610023.
- Mattoso, J. (1995a). *Identificação de um País. Ensaio sobre as Origens de Portugal. 1096-1325. I - Oposição*. Lisboa: Editorial Estampa. ISBN 972-33-1035-X.
- Mattoso, J. (1995b). *Identificação de um País. Ensaio sobre as Origens de Portugal. 1096-1325. II - Composição*. Lisboa: Editorial Estampa. ISBN 972-33-1038-4.
- Medina, J. (1988). *História Contemporânea de Portugal, Tomo I Primeira República. Da Conspiração Republicana ao fim do Regime Parlamentar*. Lisboa: Multilar- Edição, Promoção e Distribuição.
- Ramos, R. (1994). *História de Portugal. Direcção de José Mattoso. Sexto Volume, A Segunda Fundação (1890-1926)*. Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN 972-42-0971-7.
- Ramos, R. (2010). III Parte — Idade Contemporânea (Séculos XIX-XXI). In R. Ramos, B. V. Sousa & N. G. Monteiro (Eds.), *História de Portugal* (pp. 439-777). Lisboa: A Esfera dos Livros. ISBN 978-989-626-139-9.
- Saraiva, A. J. (2007). *A Cultura em Portugal. Teoria e História. Livro II. Primeira Época: A Formação*. Lisboa: Gradiva. ISBN 978-972-662-190-4.
- Saraiva, A. J. (2010). *História da cultura em Portugal. Vol. III. As navegações e as origens da mentalidade científica*. Lisboa: Gradiva. ISBN 978-989-626-139-1.
- Silva, I. L. M. S. (1997). *A Ordem de Cristo no mestrado de D. Lopo Dias de Sousa (1373?-1417)*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Silva, I. L. M. S. (2002). *A Ordem de Cristo (1417-1521)*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Sousa, B. V. (2010). I Parte Idade Média (Séculos XI-XV) Capítulo I Do Condado Portucalense À Monarquia Portuguesa (Séculos XI-XII). In R. Ramos, B. V. Sousa & N. G. Monteiro (Eds.), *História de Portugal* (pp. 17-47). Lisboa: A Esfera dos Livros. ISBN 978-989-626-139-9.

História do século XIX e do Romantismo

- Anacleto, R. (1993). Arte. In L. R. Torgal, J. L. Roque (Eds.), *História de Portugal. Direcção de José Mattoso. Quinto Volume, O Liberalismo (1807-1890)* (pp. 669-684). Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN 972-42-0752-8.
- Bradford, W. (1809). *Sketches of the Country, Character, and Costume, in Portugal and Spain, Made During the Campaign, and on the Route of the British Army, in 1808 and 1809*. London: John Booth. Disponível em: <http://purl.pt/23417>
- Carlson, A. (2016). Environmental Aesthetics. In Edward N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/environmental-aesthetics/>
- Catroga, F. (1993a). Os caminhos polémicos da “geração nova”. In L. R. Torgal, J. L. Roque (Eds.), *História de Portugal. Direcção de José Mattoso. Quinto Volume, O Liberalismo (1807-1890)* (pp. 569-582). Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN 972-42-0752-8.

- Catroga, F. (1993b). Romantismo, literatura e história. In L. R. Torgal, J. L. Roque (Eds.), *História de Portugal. Direcção de José Mattoso. Quinto Volume, O Liberalismo (1807-1890)* (pp. 545-562). Lisboa: Circulo de Leitores. ISBN 972-42-0752-8.
- Catroga, F. (1998a). Capítulo 2. Alexandre Herculano e o Historicismo Romântico. In L. R. Torgal, J. M. A. Mendes & F. Catroga (Eds.), *História da História em Portugal Sécs. XIX-XX. Volume I, A História Através da História* (pp. 45-98). Lisboa: Temas e Debates. ISBN 972-759-090-X.
- Catroga, F. (1998b). Capítulo 3. Positivistas e Republicanos. In L. R. Torgal, J. M. A. Mendes & F. Catroga (Eds.), *História da História em Portugal Sécs. XIX-XX. Volume I, A História Através da História* (pp. 101-134). Lisboa: Temas e Debates. ISBN 972-759-090-X.
- Catroga, F. (1998c). Ritualizações da história. In L. R. Torgal, J. M. A. Mendes & F. Catroga (Eds.), *História da História em Portugal Sécs. XIX-XX. Volume I, A História Através da História* (pp. 221-361). Lisboa: Temas e Debates. ISBN 972-759-090-X.
- França, J. - A. (2007). *Rafael Bordalo Pinheiro. O Português Tal e Qual*. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN: 978-972-24-1525-5.
- França, J. - A. (1997). *O Romantismo em Portugal. Estudos de Factos Socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN 972-24-1066-0.
- Governo da República Portuguesa [em linha]. *Os Símbolos Nacionais. Evolução da Bandeira Nacional. D. Maria II (1834-1853), Regência (1853-1855), D. Pedro V (1855-1861), D. Luís (1861-1889), D. Carlos (1889-1908), D. Manuel II (1908-1910)*. Disponível em: <http://www.portugal.gov.pt/pt/a-democracia-portuguesa/simbolos-nacionais/evolucao-da-bandeira-nacional.aspx>
- João, M. I. C. (1999). *Memória e Império - Comemorações em Portugal (1880-1960) I Volume* (Dissertação de Doutoramento em História Contemporânea, Universidade Aberta, Lisboa). Disponível em: <http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/2466>
- Leal, L. (2000). *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. ISBN 972-20-1799-3.
- Leerssen, J. & Rigney, A. (2014). *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe. Nation-Building and Centenary Fever*. New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-139-48945-9.
- Lourenço, E. (2010). *Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Gradiva. ISBN 978-972-662-765-4.
- Machado, A. M. (1987). A Geração de 70. In A. Quental, Textos Doutrinários e Correspondência. Primeiro volume (pp. 9-48). Lisboa: Circulo de Leitores.
- Matos, S. C. (1990). *História, Mitologia, Imaginário Nacional. A História no Curso dos Liceus (1895-1939)*. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN 972-24-0786-4.
- Matos, S. C. (2002). História e identidade nacional. A formação de Portugal na historiografia contemporânea. *Lusotopie*, 123-139.
- Medina, J. (1988). *História Contemporânea de Portugal, Tomo I Primeira República. Da Conspiração Republicana ao fim do Regime Parlamentar*. Lisboa: Multilar- Edição, Promoção e Distribuição.
- Medina, J. (2006a). *Portuguesismo(s) (Acerca da Identidade Nacional)*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa. ISBN 972-992989-0.
- Medina, J. (2006b). Zé Povinho e Camões: dois polos da prototípica nacional. *Revista Colóquio/Letras. Ensaio*, 92, 11-21. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=92&p=11&o=r>

- Medina, J. (2008). *Caricatura em Portugal. Rafael Bordalo Pinheiro, pai do Zé Povinho*. Lisboa: Edições Colibri. ISBN 978-972-772-781-0.
- Medina, J. (2012). O Zé Povinho, totem nacional português (estudo de mitogénese e simbologia nacional). *Estudos de textualidade do Brasil, Galícia e Portugal*, 1, 65-78.
- Pereira, F. (1894). O Centenário do Infante D. Henrique. Porto: Magalhães & Moniz. Disponível em: <https://archive.org/details/ocentenariodoinf00pere>
- Picard, L. (s.d.). *The Great Exhibition*. Disponível em: <https://www.bl.uk/victorian-britain/articles/the-great-exhibition#authorblock1>
- Pimentel, M. C. (2008). O mito de Portugal nas suas raízes culturais. In A. T. Matos & M. F. Lages (Eds.), *Portugal: percursos de interculturalidade* (Vol. 3, pp. 7-52). Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural. ISBN 978-989-8000-58-3.
- Programa da Celebração em Lisboa do Terceiro Centenário de Luiz de Camões*. (1880). Lisboa: Typographia Universal. Disponível em: <http://purl.pt/25652>
- Ramos, R. (1994). *História de Portugal. Direcção de José Mattoso. Sexto Volume, A Segunda Fundação (1890-1926)*. Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN 972-42-0971-7.
- Ramos, R. (2010). III Parte — Idade Contemporânea (Séculos XIX-XXI). In R. Ramos, B. V. Sousa & N. G. Monteiro (Eds.), *História de Portugal* (pp. 439-777). Lisboa: A Esfera dos Livros. ISBN 978-989-626-139-9.
- Real, M. (2008). *Eduardo Lourenço e a Cultura Portuguesa (1949-1997)*. Matosinhos, Portugal: Quidnovi Editora e Distribuidora. ISBN 978-989-628-045-1.
- Ribeiro, M. M. T. (1993). A Regeneração e seu significado. In L. R. Torgal, J. L. Roque (Eds.), *História de Portugal. Direcção de José Mattoso. Quinto Volume, O Liberalismo (1807-1890)* (pp. 121-130). Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN 972-42-0752-8.
- Silva, R. H. (1997). Romantismo e pré-romantismo. In P. Pereira (Ed.), *História da Arte Portuguesa* (Vol. 3, pp. 328-367). Lisboa: Temas e Debates.
- Silva, J. L. R. O. (2014). *O Panorama (1837-1844): Jornalismo e Ilustração em Portugal na Primeira Metade de Oitocentos*. Covilhã, Portugal: Livros LabCom. ISBN: 978-989-654-151-4 (pdf).
- Souto, M. H. (2011). *Portugal nas Exposições Universais 1851-1900*. Lisboa: Edições Colibri - IHA/Estudos de Arte Contemporânea de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa. ISBN 978-989-628-045-1.
- Torgal, L. R. & Vargues, I. N. (1993). Produção e reprodução cultural. In L. R. Torgal, J. L. Roque (Eds.), *História de Portugal. Direcção de José Mattoso. Quinto Volume, O Liberalismo (1807-1890)* (pp. 685-696). Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN: 972-42-0752-8.

Imprensa ilustrada século XIX

- Bacot, J.-B. (2001). Le role des magazines illustres dans la construction du nationalisme au XIXe siècle et au debut du XXe siècle. *Réseaux*, 3,(107), 265-293. doi:10.3917/res.107.0265
- Bacot, J.-B. (2002). Trois generations de presse illustree au xixe siècle. Une recherche en paternité. *Réseaux* 1(111), 216-234.
- Bacot, J.-B. (2005). *La presse illustrée au XIXe siècle. Une histoire oubliée*. Limoges, França: Presse Universitaires de Limoges. ISBN 2-84287-363-7.

- Bacot, J.-B. (2007, janeiro). La mise en image des magazines. Le choix crucial et victorieux des utilitaristes anglais dans les années 1830. *Revue LISA/LISA e-journal*. Disponível em: <http://lisa.revues.org/739>
- Charles Knight & Co. [Editora]. (1832-1845). *The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 10-14. Disponível em: https://bpl.bibliocommons.com/item/show/2650761075_the_penny_magazine_of_the_society_for_the_diffusion_of_useful_knowledge
- Charles Knight & Co. [Editora]. (1837a). *The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 314, 65. Disponível em: https://books.google.pt/books?id=FKffAAAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Charles Knight & Co. [Editora]. (1837b). *The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 338, 257-264. Disponível em: https://books.google.pt/books?id=FKffAAAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Charton, M. E. (Diretor). (1833). Des Moyens D'instruction. Les Livres et les Images. *Le Magasin pittoresque*, 13, 98-99. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k314169/f3.image>
- Charton, M. E. (Diretor). (1837). *Le Magasin pittoresque*, 1, 1. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31420j/f5.image>
- Charton, M. E. (Diretor). (1842). *Le Magasin pittoresque*, 1, 1. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k314258/f5.image>
- Charton, M. E. (Diretor). (1860). *Le Magasin pittoresque*, 1, 1-8. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5564970v/f22.image>
- Correia, R. (2008). Ficha histórica sobre o *O Panorama: Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*. Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Panorama.pdf>
- Correia, R. (2012). Ficha histórica sobre o *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*. Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Ocidente.pdf>
- Dias, E. (2007, setembro). *O Archivo Pittoresco (1757-1868): Subsídios para a sua História*. Ciclo de Conferências no âmbito do Colóquio Archivo Pittoresco, 150 anos depois (1857-2007). Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/EstudosInternos/ArquivoP/EstInternos_Arquivo.htm
- Dias, E. (2011). *A Construção da História Medieval na Imprensa Periódica Portuguesa de Oitocentos*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. ISBN 978-972-27-1662-8.
- Do Objecto e Utilidade dos Jornaes Populares. (1841). *O Panorama: Jornal Litterario e Instrutivo da Sociedade. Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, 225, 270-272.
- Ducrot, C. (2012). *L'Imaginaire européen de l'Égypte: les illustrations du Magasin Pittoresque et du Tour du Monde, 1833-1914* (Dissertação de Mestrado em Sciences Humaines et Sociales). Université Lumière, Lyon.
- Esteves, R. (s.d.). Ficha histórica sobre o *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*. Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/ArquivoPitoresco.pdf>
- Fox, T. [Editora]. (1871). *The Penny Illustrated Paper*, 523, 209.

- Gervais, T. (2007). *L'Illustration Photographique Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)* (Thèse de doctorat d'histoire et civilisations). Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Luís de Camões. (1880). *Os Dois Mundos: Ilustração para Portugal e Brazil*. Disponível em: <http://purl.pt/15135>
- Mesquita, J. C. V. C. (1997). *A Ilustração nas Publicações Periódicas Portuguesas (1820 - 1850)* (Dissertação de Mestrado em História da Arte). Faculdade de Letras, Universidade do Porto.
- Preface. (1832). *Monthly Supplement of The Penny Magazine of the Society for the Difusion of Useful Knowledge*, III-IV.
- Ribeiro, A. M. (1995). O Periodismo Científico e Literário Romântico: O Panorama, 1837-1844. Separata da revista *Munda*, 29. Coimbra: s/e.
- Ribeiro, A. M. (2014). *O Museu de Imagens na Imprensa do Romantismo. Património Arquitectónico e Artístico nas Ilustrações e Textos do Archivo Pittoresco (1857-1868)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. ISBN: 978-989-26-0151-9.
- Santos, A. C. R. (2009). *Occidente, Imagens e Representações da Europa* (Dissertação de Mestrado em História). Universidade de Coimbra.
- Scott, M. (1880a). Lisbonne — Les fêtes de Camoëns et de Vasco de Gama — La procession civile passant devant la tribune royale, sur la place Terreiro de Paço. *Le Monde Illustré*, 1213, 404.
- Scott, M. (1880b). Portugal — Débarquement dans le port de Belem des restes de Camoëns et de Vasco de Gama. *Le Monde Illustré*, 1213, 405.
- Telles, A. C. M. (2010). *Desenhando a Nação: revistas ilustradas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires nas décadas de 1860-1870*. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão. ISBN 978-85-7631-256-8.
- Tengarrinha, J. (1989). *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- Tengarrinha, J. (2013). *Nova História da Imprensa Portuguesa das Origens a 1865*. Lisboa: Temas e Debates: Circulo de Leitores. ISBN 978-989-644-240-8.
- The Commercial History of a Penny Magazine.—No. III. - Compositors' Work and Stereotyping. (1833). *Monthly Supplement of The Penny Magazine of The Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 107, 465.
- William Little [Editora]. (1842-). *The Illustrated London News*. Disponível em: https://bpl.bibliocommons.com/item/show/1651746075_the_illustrated_london_news
- Yriarte, C. [Diretor]. (1857). *Le Monde Illustré*, 3, 1. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6222956b.item>
- Yriarte, C. [Diretor]. (1874). *Le Monde Illustré*, 912, 209. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6384069c.item>
- Yriarte, C. [Diretor]. (1878). *Le Monde Illustré*, 1084, 34-49. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6486546z/fl.item>

Metodologias

- Eco, U. (2009). *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Barcarena, Portugal. ISBN 978-972-23-1351-3.

- Gil, A. C. (2008). *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo: Editora Atlas. ISBN 978-85-224-5142-5.
- Marconi, M. A. & Lakatos, A. L. (2003). *Fundamentos de Metodologia Científica*. São Paulo: Editora Atlas. ISBN 85-224-3397-6.
- Quivy, R. & Champenhoudt, L. van. (2008). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva
- Tony Buzan, T. & Buzan, B. (2009). *Mappe Mentali*. Urgano, Itália: Alessio Roberti Editore. ISBN 978-88-88612-58-4.
- Yin, R. K. (2005). *Estudo de Caso. Planejamento e Métodos*. Porto Alegre, Brasil: Bookman.

Nação, Estado, Identidade Nacional e Nacionalismo

- Almeida, J. C. (2005). *Celebrar Portugal. A Nação, as Comemorações Públicas e as Políticas de Identidade*. Lisboa: Instituto Piaget. ISBN 972-771-787-X.
- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres, U.K.: Verso.
- Cederman, L-E. (2000). Nationalism and bounded integration: what it would take to construct a European demos. *Robert Schuman Centre for Advanced Studies*, 34, 1-40.
- Gellner, E. (1983). *Nations and Nationalism*. Oxford, U.K.: Basil Blackwell Publisher Limited.
- Hall, S. (2006). *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A. ISBN 85-7490-402-3.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (2000). *The Invention of Tradition*. Cambridge, Reino Unido: University Press. ISBN 0-521-43773-3.
- Matos, S. C. (2002). História e identidade nacional. A formação de Portugal na historiografia contemporânea. *Lusotopie*, 123-139.
- Mattoso, J. (1995a). *Identificação de um País. Ensaio sobre as Origens de Portugal. 1096-1325. I - Oposição*. Lisboa: Editorial Estampa. ISBN 972-33-1035-X.
- Mattoso, J. (1995b). *Identificação de um País. Ensaio sobre as Origens de Portugal. 1096-1325. II - Composição*. Lisboa: Editorial Estampa. ISBN 972-33-1038-4.
- Mattoso, J. (1998). *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva. ISBN 9789726626046.
- Medina, J. (2006a). *Portuguesismo(s) (Acerca da Identidade Nacional)*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa. ISBN 972-992989-0.
- Renan, E. (1882). *Qu'est-ce qu'une nation? Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882*. Paris: Calmann Lévy Éditeur, Ancienne Maison Michel Lévy Fères.
- Saraiva, A. J. (2007). *A Cultura em Portugal. Teoria e História. Livro II. Primeira Época: A Formação*. Lisboa: Gradiva. ISBN 978-972-662-190-4.
- Smith, A. D. (1997). *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva. ISBN 972-662-520-3.
- Sobral, J. M. (2003). A formação das nações e o nacionalismo: os paradigmas explicativos e o caso português. *Análise Social*, XXXVII (165), 1093-1126.
- Sobral, J. M. (2012). *Portugal, Portugueses: Uma Identidade Nacional*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos. ISBN 789-989-8424-66-2.
- Thiesse, A.-M. (2001). *La creazione delle identità nazionali in Europa*. Bolonha, Itália: Società editrice Il Mulino. ISBN 978-88-15-09612-8.

Semiótica

- Barthes, R. (2007). *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix.
- Barthes, R. (2015). *Barthes. O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70. ISBN 978-972-44-1575-8.
- Bonfantini, M. A. (2008). *Breve corso di semiótica*. Nápoles, Itália: Edizioni Scientifiche Italiane. ISBN 978-88-495-0004-2.
- Dorfles, G. (1998). *O Devir das Artes*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Dorfles, G. (2011). *Itinerario Estetico. Simbolo, Mito, Metafora*. Bolonha, Itália: Editrice Compositori. ISBN 978-88-7794-733-8.
- Eco, U. (2004). *O Signo*. Barcarena, Portugal: Editorial Presença. ISBN 972-23-1297-9.
- Fiske, J. (1984). *Introducción al estudio de la comunicación*. Colombia: Editorial Norma S.A.
- Frutiger, A. (2007). *Sinais e Símbolos Desenho, Projeto e Significado*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Joly, M. (2007). *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70. ISBN 978-972-44-1389-1.
- Noble, I. & Bestley, R. (2016). *Comunicare con le immagini. Metodi e linguaggi per il graphic design*. Bolonha: Zanichelli editore S.p.A. ISBN 978-88-08-19247-9.
- Peirce, C. S. (2005). *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Simbologia e Mitologia

- Blog Real. (2013, 1 de agosto). Os símbolos da monarquia portuguesa [em linha]. Disponível em: <http://monarquiaportuguesa.blogs.sapo.pt/657.html>
- Campbell, J. (1991). *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena.
- Campbell, J. (1997). *O herói de mil faces*. São Paulo: Editora Pensamento.
- Campbell, J. (2003). *Tu és isso. Transformando a Metáfora Religiosa*. São Paulo: Madras Editora. ISBN 85-7374-756-0.
- Cassirer, E. (1968). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982). *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema. ISBN 972-695-215-8.
- Daehnhardt, R. (2005). *Portugal Cristianíssimo*. Corroios, Portugal: Zéfiro. ISBN 972-8958-01-3.
- Dorfles, G. (1998). *O Devir das Artes*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Dorfles, G. (2011). *Itinerario Estetico. Simbolo, Mito, Metafora*. Bolonha, Itália: Editrice Compositori. ISBN 978-88-7794-733-8.
- Eco, U. (2004). *O Signo*. Barcarena, Portugal: Editorial Presença. ISBN 972-23-1297-9.
- Eliade, M. (1979). *Imagens e símbolos*. Lisboa: Editora Arcádia.
- Fernandes, J. (2012). *Historia Prodígiosa de Portugal. Mitos e Maravilhas*. Vila do Conde, Portugal: Quidnovi. ISBN 978-989-628-235-6.

- Frutiger, A. (2007). *Sinais e Símbolos Desenho, Projeto e Significado*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Gandra, M. J. (1998). *Regra primitiva da ordem do templo*. Disponível em: http://www.cesdies.net/ordem-do-templo-de-portugal/fsp/regratemplo_1.pdf
- Gandra, M. J. (2002). *A Cristofania de Ourique Mito e Profecia*. Lisboa: Fundação Lusíada. ISBN 9789729450389.
- Gandra, M. J. (2014). *O Projecto Templário e o Evangelho Português*. Rio de Janeiro: Instituto Mukharajj Brazilian & Centro Ernesto Soares de Iconografia e Simbólica—Cesdies.
- Gombrich, E. H. (1986). *Imágenes Simbólicas*. Madrid: Alianza Forma. ISBN 84-206-7034-0.
- Governo da República Portuguesa [em linha]. *Os Símbolos Nacionais. Evolução da Bandeira Nacional. D. Maria II (1834-1853), Regência (1853-1855), D. Pedro V (1855-1861), D. Luís (1861-1889), D. Carlos (1889-1908), D. Manuel II (1908-1910)*. Disponível em: <http://www.portugal.gov.pt/pt/a-democracia-portuguesa/simbolos-nacionais/evolucao-da-bandeira-nacional.aspx>
- Guénon, R. (1975). *Simboli della Scienza sacra*. Milão: Adelphi Edizioni S.P.A.
- Jung, C. G. (2011). *L'uomo e i suoi simboli*. Milão: Tea — Tascabili degli Editori Associati S.p.A. ISBN 978-88-502-0552-3.
- Lévi-Strauss, C. (1981). *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70.
- Lourenço, E. (2010). *Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Gradiva. ISBN 978-972-662-765-4.
- Matos, S. C. (1990). *História, Mitologia, Imaginário Nacional. A História no Curso dos Liceus (1895-1939)*. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN 972-24-0786-4.
- Medina, J. (2006a). *Portuguesismo(s) (Acerca da Identidade Nacional)*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa. ISBN 972-992989-0.
- Medina, J. (2006b). Zé Povinho e Camões: dois polos da prototípica nacional. *Revista Colóquio/Letras. Ensaio*, 92, 11-21. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=92&p=11&o=r>
- Medina, J. (2008). *Caricatura em Portugal. Rafael Bordalo Pinheiro, pai do Zé Povinho*. Lisboa: Edições Colibri. ISBN 978-972-772-781-0.
- Medina, J. (2012). O Zé Povinho, totem nacional português (estudo de mitogénese e simbologia nacional). *Estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, 1, 65-78.
- Panofsky, E. (1995). *Estudos de Icolologia*. Lisboa: Editorial Estampa. ISBN 972-33-1018-X.
- Pimentel, M. C. (2008). O mito de Portugal nas suas raízes culturais. In A. T. Matos & M. F. Lages (Eds.), *Portugal: percursos de interculturalidade* (Vol. 3, pp. 7-52). Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural. ISBN 978-989-8000-58-3.

The first part of the paper discusses the importance of the research and the objectives of the study. It then presents a literature review of the existing research on the topic. The methodology section describes the research design and the data collection process. The results section presents the findings of the study, and the conclusion section summarizes the main findings and provides recommendations for future research.

The study was conducted in a laboratory setting. The participants were recruited from a local university and were assigned to two groups: the experimental group and the control group. The experimental group received the intervention, while the control group did not. The data were collected over a period of six weeks.

The results of the study show that the intervention had a significant positive effect on the outcome variable. The experimental group showed a significant improvement in the outcome variable compared to the control group. The findings suggest that the intervention is effective in improving the outcome variable.

The conclusion of the study is that the intervention is effective in improving the outcome variable. The findings suggest that the intervention is a promising approach for improving the outcome variable. Further research is needed to confirm the findings and to explore the long-term effects of the intervention.